

A decorative branch with leaves and flowers, rendered in gold, curves from the left side of the cover towards the center, partially framing the title.

# МІРЪ ИСКУССТВА



М. Д.









Digitized by the Internet Archive  
in 2018 with funding from  
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/miriskusstva2190unse>



9665<sup>a</sup>

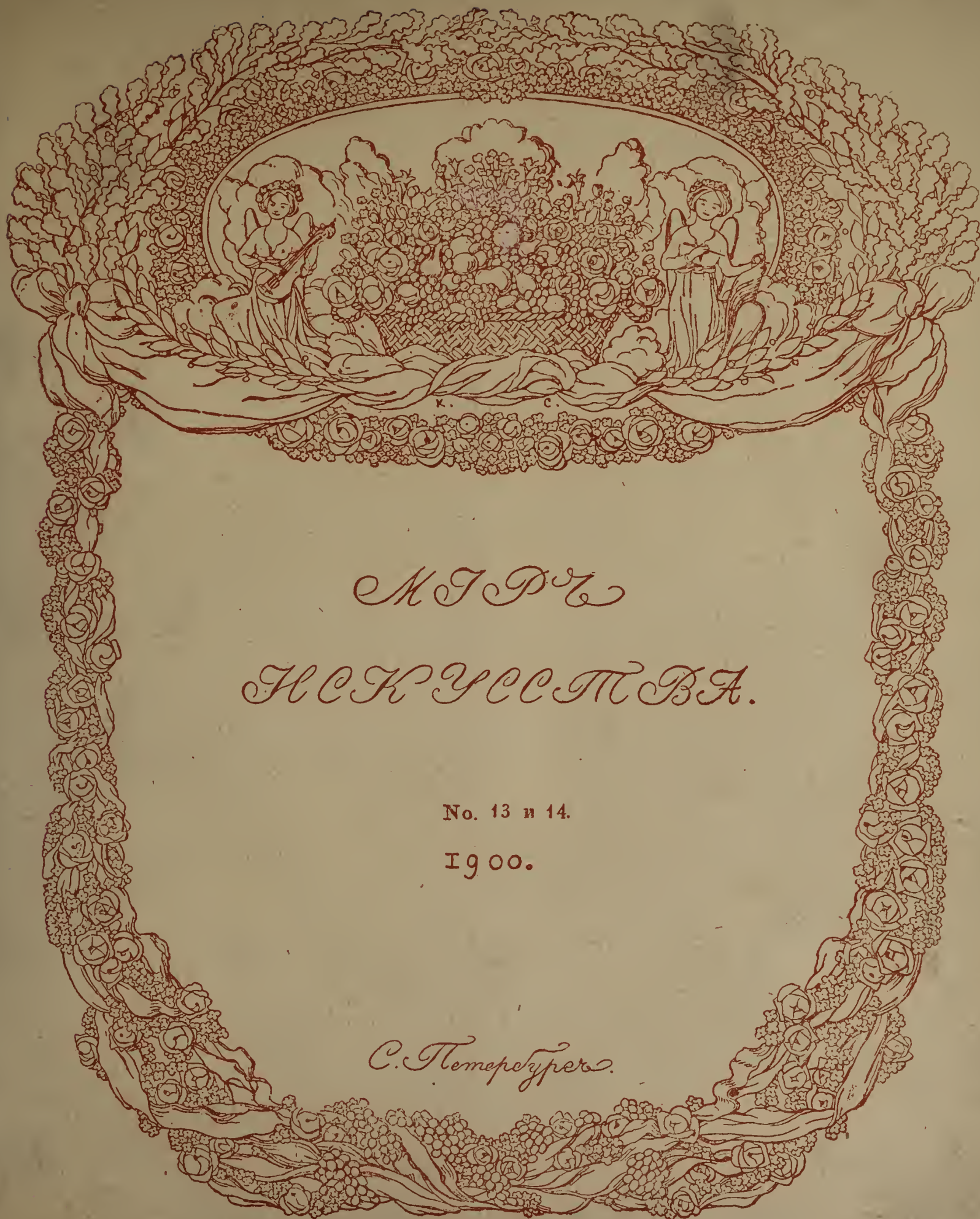












*МТДЗ*

*Н С К У С С М Б А.*

No. 13 и 14.

1900.

*С. Петерсбург.*



1900.

No. 13 и 14.

## ОГЛАВЛЕНІЕ.

## SOMMAIRE.

### ТЕКСТЪ.

- Проф. П. Павлуцкий. По поводу юбилея.  
Р. де-ла-Сизераннъ. Темный искусства  
(окончѣніе).  
Д. Мережковский. Л. Толстой и Достоев-  
ский. Глава вторая I—II.  
Вл. Гиппиусъ. О новой точкѣ зрѣнія въ рус-  
ской критикѣ.  
Д. Шестаковъ. Книж.  
За-границей.

### ИЛЛЮСТРАЦІИ.

- Генрихъ Фогелеръ. Заставка (изъ сборни-  
ка стихотвореній художника).  
А. Мовъ. Четыре снимка съ картинъ.  
И. Израэльсъ. Пять снимковъ съ картинъ.  
Л. Дилль. Пейзажъ.  
Дж. Александръ. Портретъ.  
Ж. Рафаэлли. Рабочіе.  
С. Святословскій. Постоялый дворъ.  
А. Васнецовъ. Избушка на курьихъ ножкахъ.  
И. Левитанъ. Озеро. Лунная ночь.  
Н. Давидова. Два снимка съ живописи по  
дереву.  
В. Д. Полъновъ. Мебель. (Три снимка).  
Старинная рѣзная рама по фотографіи  
Борщевскаго.  
Три снимка съ деревянныхъ вещей изъ Исто-  
рическаго музея въ Москвѣ.  
Е. Лансеръ. Концовка.  
Приложенія:  
Е. Полънова. Дѣтскія (хромолитографіи).

### TEXTE.

- Prof. Pavlutski. Charles Brüllow.  
R. de-la-Sizeranne. Les prisons de l'art  
(Suite et fin).  
D. Méréjkovski. Léon Tolstoï et Dostoïewski.  
(Suite).  
W. Hippius. Questions de critique.  
D. Chestakoff. Bibliographie.  
Chronique étrangère.  
Notices.

### ILLUSTRATIONS.

- Heinrich Vogeler. (Worpswede); En tête.  
A. Mauve. 4 illustrations (p. p. 2—5).  
I. Israels. 5 illustrations (p. p. 6—10).  
L. Dill. Paysage. (p. 11).  
I. Alexander. Portrait. (p. 12).  
I. Rafaëlli. Les ouvriers. (p. 13).  
S. Swietoslavsky. Une auberge à Moscou.  
A. Wassnétsoff. Un conte russe. (p. 15).  
I. Lévitane. Deux paysages. (p. p. 16—17).  
N. Davydoff. Peinture sur bois. (p. 18).  
W. Polénoff. Projet de meubles. (p. p. 19—20).  
Ancienne sculpture sur bois. Musée his-  
torique de Moscou. (p. 21—23).  
E. Lansey. Cul-de-lampe. (p. 24).  
H. Polénoff. Deux illustrations (chromo-  
lithographics).

Е. ЛАНСЕРЪ.

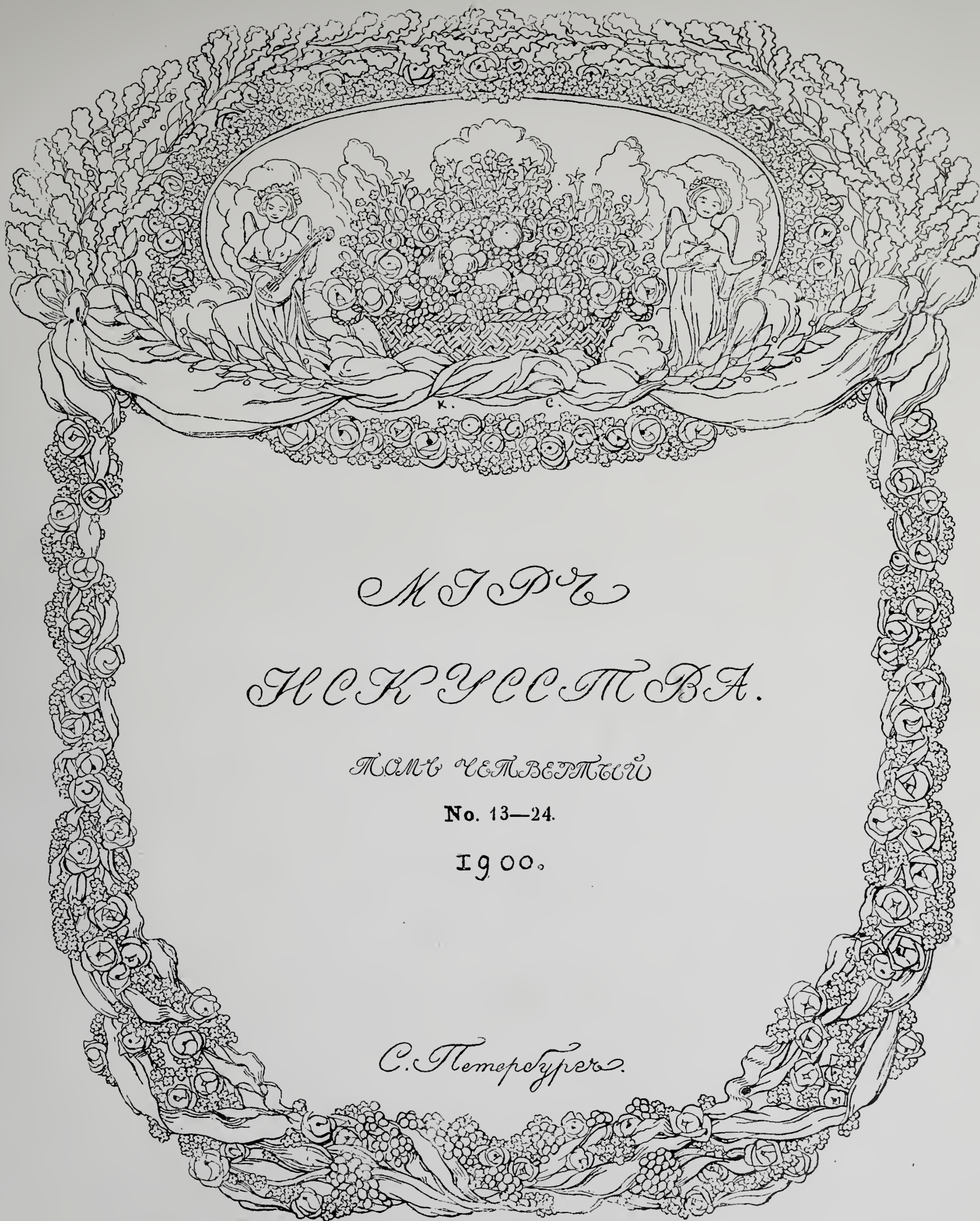












МТД

СЕРУСМБ.

ПЯТЫЙ ЧАСТЬ

No. 13—24.

1900.

С. Петербург.



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 21-го декабря 1900 г.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.  
Типографія Эдуарда Гоппе,  
Вознесенскій просп. № 53.





# Содержаніе.

## I. Отдѣлъ первый.

### 1. Иллюстраціи.

Александръ, Дж. Портретъ . . . . .	12	Домбье, О. (1808—1879). Мнимый больной . . . . .	118
Балушекъ, Г. На солнцѣ . . . . .	94	Театръ . . . . .	119
Бёклинъ, А. Охота Діаны . . . . .	90	Дюпрё, Ж. (1812—1879). Вечеръ . . . . .	31
Бернъ-Джонсъ, см. Павильонъ, Англійскій.		Ернефельтъ, Е. Зима . . . . .	51
Бломстедтъ, В. Вечеръ . . . . .	52	Расчистка новины . . . . .	53
Пожаръ на озерѣ . . . . .	55	Этюдъ . . . . .	56
Бруни, О. (1800—1875). Два рисунка . . . . .	48	Жакъ, Ш. (1813—1894). Овцы . . . . .	35. 39
Буальи, Л. (1761—1845). Билльардъ . . . . .	146	Израэльсъ, І. Въ хлѣву . . . . .	6
Бушэ, Ф. (1703—1776). Юпитеръ и Калисто . . . . .	130	Швеи . . . . .	7
Геркулесъ и Омфала . . . . .	151	Умирающій . . . . .	8
Васнецовъ, А. Избушка на курьихъ ножкахъ . . . . .	15	Дѣвушки . . . . .	9
Вернэ, Ж. (1714—1789), Лѣстница француз- ской Академіи въ Луврѣ . . . . .	134	Мать . . . . .	10
Морской видъ . . . . .	138	Калькрейтъ, Л. Возъ сноповъ . . . . .	92
Галленъ, А. На озерѣ . . . . .	50	Рисунокъ . . . . .	92
Отцеубійца . . . . .	54	Кодде, П. (1599—1678). Игра въ карты . . . . .	139
Дятель . . . . .	57	Койнъ, А. (1605—1691). Народныя увеселе- нія въ Голландіи . . . . .	148
Рисунокъ . . . . .	58	Конинкъ, С. (1609—1668). Сусанна и старцы . . . . .	141
Зимнее утро . . . . .	59	Корбё, Ж. Б. К. (1796—1875). Бурная погода въ Па-де-Калё . . . . .	29
Озеро . . . . .	60	Песчаная мѣстность . . . . .	32
Фрески . . . . .	171, 172	Порывъ вѣтра . . . . .	37
Галоненъ. Фризъ. . . . .	125	Пейзажъ . . . . .	38
Панно . . . . .	128	Пейзажъ . . . . .	142
Гварди, Ф. (1712—1793). Ріальто . . . . .	131	Коровинъ, К. См. Павильонъ, Русскій.	
Гейне, Т. Пробужденіе весны . . . . .	94	Курбё, Г. (1819—1877). Лѣсной пейзажъ . . . . .	120
Гелдеръ, де (1645—1727). Шарманщикъ. . . . .	145	Ланкрё, Н. (1690—1743). Сцена въ паркѣ . . . . .	135
Головинъ, А. см. Павильонъ, русскій.		Лансере, Е. Концовка . . . . .	24
Голубкина, А. Скульптура . . . . .	86	Заставки . . . . .	73, 129
Давыдова, Н. Крышки для деревянныхъ лар- цовъ . . . . .	18	Левитанъ, И. Озеро . . . . .	16
Дегазъ, Ш. Семья Мантъ . . . . .	111	Лунная ночь . . . . .	17
Дельвенъ, Ж. Вой быковъ . . . . .	95	Легро, А. Ex-voto . . . . .	114
Дилль, Л. Пейзажи . . . . .	11, 93	Портретъ . . . . .	116
Дицъ, Ю. Рисунки. 49, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, . . . . . 67, 68, 69, 70, 71, 72		Либерманъ, М. Рисунокъ . . . . .	96
Добиньи, К. (1801—1878). Вечеръ въ Гон- флерѣ . . . . .	30	Лотто, Л. (1480—1554). Женскій портретъ . . . . .	137
Деревушка на берегу Уазы . . . . .	34	Малютинъ, С. Теремъ Владиміра Красное Сол- нышко . . . . .	40
Фламинго . . . . .	35	Татарское нашествіе . . . . .	41



	Стр.		Стр.
Золотой пѣтушокъ . . . . .	41	Свѣтославскій, С. Постоялый дворъ . . .	14
Портретъ . . . . .	42	Тѣма, Г. Скрипачъ . . . . .	91
Русскій шкафъ . . . . .	42	Тройонъ, К. (1810—1865). У водоноя . . .	33
Печь и лежанка . . . . .	43	Троостъ, (1697—1750). Голландская гостиница . . . . .	152
Чайница . . . . .	44	Тьеполо, Д. Б. (1696—1770) Смерть Дидоны . . .	149
Поставецъ . . . . .	45	Уде, Ф. Въ дѣтской . . . . .	96
Стулъ . . . . .	46	Уистлеръ, М. Портретъ . . . . .	93
Книжный шкафъ . . . . .	46	Утварь, деревянная, изъ Историческаго Музея въ Москвѣ . . . . .	22, 23
Печь . . . . .	47	Фогелеръ, Заставки . . . . .	1, 25, 28
Мане, Э. (1832—1883). Argenteuil . . . . .	116	Иллюстрація къ сказкѣ . . . . .	26
Эва Гонзалесъ . . . . .	117	Заглавный листъ для журнала «Die Insel» . . .	27
Марэсъ, Г. (1837—1887) Мифологическій сюжетъ . . . . .	91	Рисунокъ . . . . .	28
Миньяръ Н. (1610—1695). Женскій портретъ . . .	143	Фрагонарь, Ж. О. (1732—1823). Шарманница . . . . .	140
Мовъ, А. (1838—1888). Вечеръ . . . . .	2	Пощлуй . . . . .	150
Рисунокъ . . . . .	3	Фюгеръ, Ф. Г. (1751—1818). Портретъ Н. Б. Юсупова . . . . .	129
Жатва . . . . .	4	Хоогъ, Питеръ де. (1632—1681). Семейная сцена . . . . .	144
Этюдъ . . . . .	5	Сумерки . . . . .	147
Моленааръ, Я. († 1680). Домашній концертъ . . . . .	148	Цорнъ, А. Воскресное утро . . . . .	95
Моррисъ, В. См. Павильонъ, Англійскій.		Чаша, серебряная . . . . .	87
Окладъ, старинный образъ . . . . .	21	Шассерио, Т. (1819—1856). Эсфирь . . . . .	112
Павильонъ, Англійскій, на Всемирной выставкѣ въ Парижѣ. Декоративное панно, исполненное В. Моррисомъ по проэкту Бернъ-Джонса . . . . .	121	Двѣ сестры . . . . .	113
Павильонъ, Русскій, на Всемирной выставкѣ въ Парижѣ, по проэкту К. Коровина и А. Головина 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, . . . . . 105, 106, 108, 109		Якунчикова, М. Пейзажъ . . . . .	74
Павильонъ, Финляндскій, на Всемирной выставкѣ въ Парижѣ, по проэкту Сааринена 122, . . . . . 123, 124, 125, 126, 127		Крестъ . . . . .	75
Полѣновъ, В. Мебель . . . . .	19, 20	Изъ окна стараго дома . . . . .	76
Поттеръ, П. (1625—1654). Видъ въ Голландіи . . .	136	На колокольнѣ . . . . .	77
Раффаелли, Ж. Рабочіе . . . . .	13	Пейзажъ . . . . .	77
Рембрандтъ, (1607—1669). Женскій портретъ . . .	133	Игрушечный городокъ, изъ дерева . . . . .	78, 79
Мужской портретъ . . . . .	134	Церковь въ старой усадьбѣ . . . . .	80
Ренуаръ, П. Портретъ . . . . .	93	Чехлы . . . . .	81
Ложа . . . . .	115	Съ террасы . . . . .	81
Рѣшетка, Золотая, въ Московскомъ Кремлѣ. (Деталь) . . . . .	88	Пейзажъ . . . . .	82
Саариненъ, см. Павильонъ, Финляндскій.		Въ Москвѣ . . . . .	83
		Часовня . . . . .	84
		Лѣстница . . . . .	85
		Заставка . . . . .	97
		Коверъ . . . . .	107
		Энгль, И. (1780—1867). Портретъ . . . . .	110

## 2. Текстъ.

Бенуа, Александръ. Юсуповская галерея . . . . .	129	Рёскинъ, Дж. Прерафаэлитизмъ (перев. съ англ. О. Соловьевой) . . . . .	49
Павлуцкій, проф. По поводу юбилея . . . . .	1, 25	Сизеранъ, Р. де-ла. Темницы Искусства . . . . .	12

## II. Отдѣлъ второй.

(Литературный отдѣлъ и художественная хроника).

Бенедитъ, Л. Русскій отдѣлъ на Всемирной выставкѣ . . . . .	239	Бѣлкинъ, Вл. Современный романъ. П. Д. Боборыкина . . . . .	234
Бенуа, Александръ. О. Бруни . . . . .	58	Гиппиусъ, Вл. О новой точкѣ зрѣнія въ русской критикѣ . . . . .	21
Письма со Всемирной выставки 105, 156, 200		Гиппиусъ З. Торжество въ честь смерти . . . . .	85
Валькирія . . . . .	241		



	Стр.		Стр.
Грабарь, И. Мюнхенскія выставки 60, 100, 152, 196		Свѣдѣнія . . . . .	66, 113, 161, 212
Дягилевъ, Сергѣй. Памяти И. Левитана . . . . .	29	Силэнъ. О наградахъ . . . . .	115
За-границей . . . . .	27	Новоселье. . . . .	248
Замѣтки . . . . .	67, 116, 161, 212, 251	Ф. Письма изъ Берлина . . . . .	65, 110
Мережковскій, Д. Левъ Толстой и Достоевскій. Глава вторая . . . . .	1, 40, 71, 119, 167	Берлинскія выставки . . . . .	148
Памяти А. И. Урусова . . . . .	36	Философовъ, Д. Націонализмъ и декадентство . . . . .	207
Метерлинкъ. Современная драма . . . . .	227	Читатель. Письмо въ редакцію . . . . .	243
Минскій, Н. Фридрихъ Нитче . . . . .	139	Шестаковъ, Д. Н. К. Михайловскій: «Литературныя воспоминанія и современная смута» . . . . .	25
«Міръ Искусства» въ залахъ Академіи . . . . .	214	Памяти Вл. Соловьева . . . . .	38
Нитче, Фр. Рихардъ Вагнеръ въ Байрейтѣ (IV) . . . . .	95	В. Розановъ. «Природа и Исторія» . . . . .	233
Розановъ, В. Памяти Владиміра Соловьева . . . . .	37	Кальдеронъ. Чистилище Св. Патрика, въ перев. К. Бальмонта . . . . .	232
Письмо въ редакцію . . . . .	64	* * * В. Лейбль. . . . .	238
Случай . . . . .	217		
Рѣпинъ, И. Письмо въ газету «Россія» . . . . .	114		

### III. Приложенія.

Бакстъ, Левъ. Портретъ. (Оригинальная литографія . . . . .	60	Лейбль, В. Портретъ . . . . .	152
Васнецовъ, В. Проектъ фасада Третьяковской галереи въ Москвѣ. (Деталь). Хромо-литографія . . . . .	128	Женская головка . . . . .	152
Проектъ фасада Третьяковской галереи въ Москвѣ. (Общій видъ). Автотипія . . . . .	128	Малютинъ, С. Иллюстрація къ сказкѣ Царь Салтанъ. (Хромо-автотипія) . . . . .	40
Веласкесъ, Д. (1599—1660). Портретъ. (Фототипія) . . . . .	136	Каменная мозаика. (Хромо-автотипія) . . . . .	44
Гюбертъ-Робертъ. (1733—1808). Видъ съ террасы. (Фототипія) . . . . .	144	Ольдэ, Гансъ. Портретъ Фр. Нитче. (Автотипія) . . . . .	48
		Полѣнова, Е. Жаръ-птица. (Хромо-автотипія) . . . . .	16
		Какъ котъ лису перехитрилъ. (Хромо-автотипія) . . . . .	24
		Якунчикова, М. Оригинальная литографія . . . . .	80

Хромо-литографіи — И. Кадушина, въ Петербургѣ.

Хромо-автотипіи — Е. Вернѣ въ Парижѣ, и А. Мамонтова въ Москвѣ.

Фототипіи — Шерера и Набольца въ Москвѣ.

Автотипіи — Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ и Вильборга въ Петербургѣ.

Редакторъ-Издатель *С. П. Дягилевъ*.













А. Мовъ.  
Вечеръ.

Лекція, читанная 12-го декабря 1899 года въ Киевской рисовальной школѣ.  
Литература: А. Сомовъ, К. П. Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ („Искла“ 1876 г.); В. Стасовъ, О значеніи Брюллова и Иванова въ русскомъ искусствѣ (Собраніе сочиненій В. В. Стасова); Желѣзновъ, О значеніи Брюллова въ искусствѣ („Отечеств. Записки“ 1856 г.); Мокрицкій, Воспоминаніе о Брюлловѣ („Отечеств. Записки“ 1855 г.); Рамазановъ, Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи; Richard Muther, *Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert*, München, 1893.

Сегодня минуло столѣтіе со дня рожденія Карла Павловича Брюллова. У судьбы есть свои сыновья и свои пасынки. Брюлловъ принадлежалъ къ числу наиболѣе любимыхъ сыновей судьбы, къ баловнямъ счастья. Вся жизнь его протекла среди поклоненія толпы, среди самыхъ горячихъ восторговъ современниковъ. По возвращеніи изъ-за границы, онъ сразу былъ признанъ первымъ русскимъ художникомъ, онъ становится во главѣ русскаго искусства и дѣлается любимцемъ общества; его мастерскую цѣлые дни не перестаютъ посѣщать великосвѣтскіе поклонники; старый профессоръ Егоровъ, увидавъ „чудо искусства“—„Распятіе“ Брюллова, въ энтузіазмѣ и со слезами на глазахъ, утѣ-



рываетъ его: „Ты кистью славилъ бога, Карлъ Павловичъ!“ Другой, болѣе молодой художникъ, ученикъ Брюллова, Мокрицкій, не можетъ переносить вида его картинъ, какъ солнца, и выбѣгаетъ изъ мастерской, закрывая лицо руками и восклицая: „недостойнъ, недостойнъ!“

Безъ сомнѣнія, искусство выигрываетъ, когда его вдохновенные жрецы терпятъ нѣкоторое гоненіе. Успѣхи въ обществѣ развиваютъ тщеславіе художника; преувеличенныя свѣтскія похвалы портятъ его; онъ перестаетъ быть служителемъ истиннаго искусства ради лести, которая пріятно щекочетъ его самолюбіе. Но какъ бы то ни было, русское искусство не можетъ забыть Брюллова уже потому, что его картина „Послѣдній день Помпеи“ обратила дремавшее до тѣхъ поръ вниманіе русскаго общества на отечественную живопись. Рамазановъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Брюлловѣ въ „Москвитянинѣ“ 1852 года рассказы-

ваетъ, что русская публика стала посѣщать залы Академіи, до тѣхъ поръ пустыня, и что Академія вдругъ получила значеніе и интересъ, до тѣхъ поръ небывалые. Интересъ къ искусству усиливается; съ каждымъ годомъ число посѣтителей на выставкахъ возрастаетъ.

Каждый художникъ принадлежитъ своему времени и воплощаетъ въ себѣ его понятія и идеи. Поэтому, чтобы дать себѣ отчетъ въ томъ, что такое искусство Брюллова, надо прежде всего знать его время.

Конецъ XVIII-го и начало XIX-го столѣтія ознаменовались новымъ возрожденіемъ классицизма въ искусствѣ. Французская революція потребовала отъ искусства служенія патриотизму; по республиканскимъ воззрѣніямъ, живопись должна возбуждать гражданскія до-



А. Мовъ.  
Рисунокъ.





А. Мовъ.  
Жамва.

блести. Въ своей рѣчи 1791 года Давидъ говорилъ: „Искусство не тѣмъ достигаетъ цѣли, что ласкаетъ взоры; примѣры гражданской доблести и героизма, представленные народу въ картинахъ, должны наэлектризовать его и возбудить въ немъ горячее желаніе славы и готовность на всякія жертвы ради пользы отечества“. Впервые послѣ Пуссэна и Лебрена классическія традиціи эпохи Возрожденія нашли въ лицѣ Давида своего пламеннаго приверженца. Давидъ главнымъ образомъ былъ преданъ не античному искусству, а идеямъ объ отечествѣ, обязанностяхъ, свободѣ и прогрессѣ. Слова: *антики* и *демократія* были для него синонимами. Онъ дѣлается римляниномъ и поклоняется культу барелбефа. Его картины: „Смерть Сократа“, „Ликторы, приносящіе бруту тѣла его сыновей“, „Клятва Горациевъ“, „Сабинянки“, „Леонидъ при Термопилахъ“, — главные произведенія этой „римской манеры“, отличающіяся тѣмъ грубымъ, сухимъ исполненіемъ, которое выработано не на природѣ, а втиснуто въ формулы безжизненнаго, окаменѣлаго идеала красоты, выведеннаго изъ античныхъ барелбефовъ.

Германія вступила на тотъ-же путь классицизма. Здѣсь были другія, научныя, причины. Сильное чувство природы и реализмъ всегда были характеристическимъ признакомъ нѣмецкаго искусства во времена его процвѣтанія. Дюреръ, Гольбейнъ, великіе нѣмецкіе скульпторы XIII, XV и XVI вв. были реалисты. Но въ XVIII вѣкѣ дѣло измѣняется. Съ 1754 года начинается научная дѣятельность Винкельмана, который былъ творцомъ исторіи древняго искусства. Какъ



эстетикъ, Винкельманъ всецѣло стоитъ на почвѣ теоріи, созданной въ эпоху Возрожденія и принятой болонскими мастерами, Пуссаномъ и Ванъ-деръ-Верфомъ. Винкельманъ горячо училъ: „Одинъ только путь и есть въ искусствѣ для того, кто хочетъ стать великимъ; путь этотъ—подражаніе древнимъ“. Возбужденный красотой формъ въ произведеніяхъ древности, Винкельманъ полагалъ, что высо-



А. Мовѣ.  
Этюдъ.

чайшею цѣлью искусства можетъ быть только произведение идеальной, превосходящей дѣйствительности, природы. „Подражаніе прекрасному въ природѣ, — говорилъ онъ, — выражается собираніемъ различныхъ наблюденій въ одно цѣлое... Этотъ путь представляетъ стремленіе къ прекрасному вообще и къ его идеальнымъ образамъ; ему-то и слѣдовали греки. Въ природѣ часто встрѣчаются поврежденія, и нѣтъ такого прекраснаго тѣла, которое было бы безъ изъяна, ибо всегда найдутся части болѣе прекрасныя въ какомъ-нибудь другомъ тѣлѣ. Умный и опытный художникъ поступаетъ здѣсь, какъ трудолюбивый садовникъ: онъ прививаетъ дереву вѣтви лучшаго качества. Пчела дѣлаетъ медъ изъ сока многихъ цвѣтовъ. Идея прекраснаго у греческихъ художниковъ не ограничива-

лась однимъ прекраснымъ предметомъ, какъ это бываетъ у всѣхъ поэтовъ старыхъ и новыхъ и у современныхъ художниковъ. Греки стремятся соединить прекрасныя части нѣсколькихъ тѣлъ и умѣютъ очистить ихъ отъ личныхъ свойствъ каждаго, отвращающихъ нашъ умъ отъ истинно-прекраснаго“ \*).

\*) Нѣтъ ничего неосновательнѣе разсужденій Винкельмана, полагавшаго, что греческіе художники не удовлетворялись индивидуальной красотой, а хотѣли красоты отвлеченной, обобщенной, „идеальной“





*І. Израэльсъ.*

*Въ хлѣву (собств. П. Д. Боткина, въ Москвѣ).*

Ученіе Винкельмана пускаетъ глубокіе корни. Лессингъ послѣ „Минны“ дѣлается авторомъ „Лаокоона“; Гете, творецъ „Вертера“ и „Геца“, становится поэтомъ „Ифигеніи“; Шиллеръ послѣ „Разбойниковъ“ воспѣваетъ боговъ Греціи. Подъ вліяніемъ этого направленія нѣмецкое искусство также обратилось къ классицизму. Выступаютъ классики-живописцы: Антонъ Рафаэль Менгсъ, Анжелика Кауфманъ, Карстенсъ и Генелли. Такъ какъ эти художники вдохновлялись бѣлыми мраморными статуями, то главнымъ они признаютъ рисунокъ, краски же считаютъ дѣломъ излишнимъ, полагая, что и безъ нихъ можно обойтись.

Единственная область, въ которой вращается живопись во Франціи и въ Германіи, это — античная исторія и поэзія. Всѣ тѣ роды искусства, которые не были извѣстны древнимъ, изгоняются; напр., исключается изображеніе современной жизни, такъ какъ, по воззрѣніямъ классиковъ, оно граничитъ съ безобразіемъ.

Древность проникаетъ во всѣ области художественнаго творчества. Примѣрами классической архитектуры являются въ Парижѣ церкви Madeleine и огромная Arc de l'étoile. По образцу античныхъ Пропилей, сооружаются въ бер-

---

Раскопки и открытія послѣднихъ десятилѣтій научаютъ насъ, что античное искусство испытало много переменъ, что вовсе не идеальная красота и спокойная важность были всегда высочайшимъ его идеаломъ, но что оно съ такимъ-же рвеніемъ стремилось къ драматической живости, къ выраженію душевной жизни и къ простой правдѣ природы, безъ пафоса и важности, какъ и современное искусство.



линѣ бранденбургскія ворота, а въ Вѣнѣ городскія ворота. Въ пластикѣ послѣдователями классицизма являются венеціанецъ Антоніо Канова и датчанинъ Альбертъ Торвалдсенъ.

Наполеоновскія войны превратили Европу въ большой военный лагерь. Это создаетъ батальную живопись большого стиля,<sup>1</sup> которая могла имѣть нѣкоторую связь съ классическими воззрѣніями эпохи благодаря тому, что изъ солдатъ можно было дѣлать воиновъ, а изъ воиновъ—героевъ. Жираръ, Жиродэ и даже Гро старались рисовать живыхъ солдатъ такъ, чтобы они какъ можно болѣе походили на античныя мраморныя статуи.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, нѣкоторые художники, какъ, напримѣръ, Леопольдъ Роберъ, начинаютъ рисовать сцены изъ итальянской народной жизни. Эти итальянцы были потомками тѣхъ людей, которыхъ нѣкогда изображали древніе скульпторы. Леопольдъ Роберъ разсматриваетъ новѣйшихъ итальянцевъ сквозь очки античныхъ статуй и выводитъ на сцену Италію, которая никогда въ дѣйствительности не существовала.

Тѣмъ-же мыслями руководятся пейзажисты. Они должны такъ рисовать природу, „какъ она могла бы быть“ и какъ ее представляетъ себѣ воображеніе геніальнаго человѣка, который много видѣлъ, много сравнивалъ и много раз-



І. Израэльсъ.

Шеи въ Голландіи (Третьяк. галл. въ Москвѣ).





*И. Израэльсъ.  
У постели умирающаго.*

мышлялъ. Налѣво и направо большія деревья или скалы, какъ театральныя кулисы, въ срединѣ мифологическая сцена на плоской или слегка волнистой почвѣ, позади классическая архитектура и далекій видъ на красивыя горныя линіи,—вотъ рецептъ, по которому изготовлялись идеальныя пейзажи. Мифологическая сцена была главною вещью, ради которой пейзажъ дѣлался понятнымъ для зрителя. Таковы пейзажи Коха, Преллера и Ротмана. Впрочемъ, когда они создавали свои послѣднія произведенія, классицизмъ уже приходилъ къ концу.

Въ Германіи выступаютъ назарейцы, составляется кружокъ весьма даровитыхъ художниковъ: Овербека, Корнелиуса, Шнорра и Фюриха, которые берутъ себя за образецъ—не античное, но древнеитальянское искусство, а исходной для себя точкой—нѣмецкое чувство и христіанскую вѣру. Ихъ стремленія были оппозиціей противъ искусства XVIII вѣка. Назарейцы рѣшили сразу забыть всю утонченную технику живописцевъ рококо, начать совершенно вновѣ, нѣкоторымъ образомъ создать изъ ничего новое искусство, копируя природу возможно просто и точно. Обращеніе ихъ къ итальянскому кватроченто объясняется именно ихъ натуралистическими стремленіями; они инстинктивно чувствовали, что живопись кватроченто—это тотъ свѣжій источникъ, въ которомъ можетъ омыться искусство XVIII вѣка. Однако, направленіе назарейской школы продолжалось недолго, одушевленіе вскорѣ затихло.



Во Франціи наступаєть царствованіе Карла X, время клерикальной реакціи. Въ Германіи также, непосредственно послѣ войны за освобожденіе, наступаютъ дни самой мрачной реакціи, когда правительство видитъ происки демагоговъ во всѣхъ патріотическихъ движеніяхъ. Во Франціи и въ Германіи созрѣваетъ романтизмъ. Образы и формы прошедшаго кажутся безконечно увлекательнѣе и поэтичнѣе, чѣмъ безцвѣтное, сѣрое настоящее. Старыя император-



І. Израэльсъ.  
Дѣвушки.

скія времена воскресли въ сказочномъ блескѣ. Романтическое движеніе обнаружилось прежде всего въ поэзіи, а затѣмъ не замедлило отразиться и въ искусствѣ. Людвигъ Тикъ, Клеменсъ Брентано и Уландъ — вотъ представители романтизма въ литературѣ. Въ живописи выступаютъ старые дюссельдорфцы, а впослѣдствіи Ретель, Штейнле и Морццъ Швиндъ. Въ Дюссельдорфѣ, какъ въ Умбрин, процвѣтала сантиментально-лирическая живопись, героями которой были: мадонны, ветхозавѣтныя лица, рыцари и разбойники, цыгане и монахи, нимфы и монахини. Въ пейзажахъ Лессинга, на мѣсто классически-героическихъ итальянскихъ ландшафтовъ, выступила фантастическая картина средневѣковой Германіи съ готическими замками, развалинами и монастырями.

Совершенно другой характеръ романтизмъ получаетъ во Франціи. Здѣсь





*И. Израэльсъ.  
Мать съ ребенкомъ.*

онъ становится бурно-патетическимъ. Викторъ Гюго создаетъ свои драмы, дышашія страстью. Этому соотвѣтствуетъ и характеръ живописи. Патетическое выраженіе энергіи и движенія, страсть, эффекты освѣщенія, роскошь отдѣлки, странность сюжетовъ,—вотъ что характеризуетъ Делякруа, какъ и всѣхъ художниковъ французской романтической школы. Делякруа изображаетъ страсть повсюду—въ образахъ дикихъ животныхъ, бурнаго моря или сражающихся воиновъ; онъ ищетъ ее у Шекспира, Байрона, Валтеръ-Скотта и Гете, въ природѣ и въ библіи.

Въ это время завоеваніе Алжира открываетъ передъ европейцами новое царство—разноцвѣтный варварскій „востокъ“. Словно сказка изъ тысячи и одной ночи, дѣйствовалъ на зрителя видъ всѣхъ этихъ мечетей и минаретовъ, всѣхъ этихъ людей въ великолѣпныхъ разноцвѣтныхъ одеждахъ, этихъ черныхъ невольниковъ и дорогихъ арабскихъ лошадей. Романтики нашли здѣсь не только природу, сверкающую красками, но и людей, отличающихся той красотой которою обладали, по мнѣнію классиковъ, еще только итальянскіе крестьяне.

Но мало-по-малу романтическая страстность стихаетъ. За романтиками поэтами слѣдуютъ историки. Живопись открываетъ важную задачу въ томъ



чтобы иллюстрировать всемирную историю. Во Франції выступает Делярошъ, а въ Германіи Каульбахъ.

Археологическое теченіе, захватившее французскую, нѣмецкую, итальянскую и голландскую живопись, отразилось и въ русскомъ искусствѣ. Въ Петербургѣ молодыхъ художниковъ приучали съ подобострастіемъ относиться къ болонцамъ,



А. Диль.  
Пейзажъ.

къ Лебрену и Пуссену и искать красоту въ гипсовыхъ слѣпкахъ. За-границей, куда ихъ затѣмъ посылали, преимущественно въ Италіи, они копировали тѣхъ-же болонцевъ, занимались рисованіемъ съ антиковъ во французской академіи въ Римѣ, рисовали картины, изображающія: „Прометея, дѣлающаго статую по повелѣнію Минервы“, „Нарцисса, любующагося въ водѣ фонтана“, „Дидону и Энея“ и т. под. произведенія съ классическимъ содержаніемъ.

{Продолженіе слѣдуетъ}.

Проф. Павлуцкій.





# Шеллницы искусства.

Р. де-ла-Сизерана.

(Переводъ съ французскаго).

(Ожончаніе).

IV.



Дж. Александръ.  
Портретъ.

Говорятъ, что матъ братевъ Рейбо, прославившихся въ срединѣ нашего столѣтія своею борьбой съ правительствомъ, постоянно дрожала за жизни своихъ сыновей и говорила: „я только тогда и спокойна, когда знаю, что они въ тюрьмѣ“.

Когда задумываешь-ся надъ тѣмъ, что побуждаетъ нашихъ любителей древностей за-пирать въ музеи вещи, которымъ слѣдовало-бы находиться совсѣмъ въ другомъ мѣстѣ, не-вольнo приходишь къ заключенію, что ихъ мучаетъ та-же забота, что мучила матъ Рейбо, и что ея слова мог-ли-бы быть ихъ де-визомъ. Лишь только какія-нибудь прекрас-ныя произведенія при-общаются къ жизни,





*Ж. Рафаэлли.  
Рабочіе.*

лишь только ихъ извлекаютъ на свѣтъ божій, какъ пресса начинаетъ оглашать воздухъ негодующими воплями.

Одни жалуются на то, что двѣ мраморныя группы, очевидно, произведенія Tassaert'a или Guyard'a, сдѣланныя изъ рыхлаго и теперь уже вывѣтрившагося мрамора, стоятъ передъ входомъ въ Елисейскій дворецъ; они требуютъ, чтобы ихъ убрали изъ сада и помѣстили — куда-же? — конечно, въ музей...

Другіе сѣтуютъ, что затканные золотомъ гобелены, рисованные Audran'омъ, обращены въ портьеры, и увѣряютъ, что они трутся другъ о друга, рвутся и скоро окончательно погибнутъ. Куда же ихъ слѣдуетъ помѣстить? Разумѣется, въ Музей Гобеленовъ, гдѣ вы, слѣдуя указаніямъ бедекера, можете обозрѣвать ихъ „по средамъ и субботамъ отъ часу до трехъ“.

Нашлись и такіе цѣнители которые, узнавъ, что знаменитый „Христосъ на крестѣ“ Иордэнса находится еще въ соборѣ въ бордо, не могли потерпѣть, чтобы изображеніе Христа оставалось въ церкви. Они пожелали убрать его въ должное мѣсто — въ музей. Жалуются, наконецъ, и на то, что нѣкоторые изъ рѣдкихъ экземпляровъ гобеленовъ отосланы въ разныя мѣста Европы для украшенія залъ нашихъ посольствъ. Спрашивается — гдѣ-же имъ слѣдовало-бы быть?.. понятно, въ музеяхъ.





*С. Святославскій.  
Постоялый дворъ въ Москвѣ (Третьяк. галл. въ Москвѣ).*

Эти требованія — признаки глубочайшаго художественнаго заблужденія, такъ какъ единственный способъ дать возможность наслаждаться гобеленами — это оставить ихъ въ залахъ нашихъ посольствъ. Но тогда эта возможность будетъ предоставлена только нѣкоторымъ изъ насъ, скажутъ намъ... Только нѣкоторымъ... Но въ музеѣ развѣ кто-нибудь станетъ любоваться коврами и занавѣсами? Никто! Художественныя достоинства предметовъ обстановки комнатъ не бросаются такъ скоро въ глаза, какъ красоты какой-нибудь картины или статуи. Если пейзажъ не производитъ сразу такого сильнаго впечатлѣнія, какъ жанровая картина, то и блѣдныя краски и неясныя линіи декоративной живописи требуютъ долгихъ часовъ для полнаго наслажденія ею. Надо долго простоять передъ какимъ-нибудь кувшиномъ или столикомъ, чтобы оцѣнить красоту ихъ линій. Нужно жить среди красивыхъ вещей, чтобы сродниться съ ними. Это характерное свойство декоративнаго искусства. Оно мало-по-малу овладѣваетъ зрителемъ, и чтобы пониманіе его вошло въ плоть и кровь, нужно сжиться съ нимъ, подобно тому, какъ мы сживаемся съ обстановкой нашей комнаты, а не ходитъ изрѣдка лишь въ музеи, чтобы спѣшно и мелькомъ смотрѣть на его образцы.

Но вѣдь помѣщеніе въ музеи — это единственный способъ сохранить художественныя произведенія, скажутъ намъ. Да, сохранить, но какимъ образомъ? живыми или мертвыми? исполняющими свое назначеніе или бесполезными? Въ





А. Васнецовъ.  
Избавка на курихъ ножнахъ (собств. Н. К. фонъ-Меккѣ, въ Москвѣ).  
Русск. отд. на выставкѣ въ Парижѣ.



этомъ весь вопросъ. Мумія сохраняется лучше, чѣмъ человѣкъ. Золотая монета, запертая въ сундукъ или зарытая въ землю, сохраняется дольше, чѣмъ монета, ходящая по рукамъ; но зато эта послѣдняя двигаетъ промышленность и торговлю, облегчаетъ нужды. Не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что чѣмъ менѣе художественное произведеніе будетъ подвергаться дѣйствію солнца, пыли, вѣтра, воздуха, тѣмъ долѣе оно сохранится. Но оно будетъ существовать, не выполняя своего назначенія. Назначеніе его — жить нашей жизнью и умереть, если понадобится, нашей смертью. Только въ такомъ случаѣ оно будетъ поучительно, можетъ плѣнять наши взоры, скрашивать нашу жизнь. Въ противномъ случаѣ оно будетъ только влачить жалкое существованіе.

Сторонники музея похожи на тѣхъ людей, которые собираютъ съ поля сѣ-

мена, разбросанныя сѣятелемъ, спѣша убрать ихъ въ сарай, чтобы они не сгнили. Дѣйствительно, они предупреждаютъ гніеніе, но вмѣстѣ съ тѣмъ помѣшаютъ и произрастанію, помѣшаютъ жатвѣ, избавятъ сѣмена отъ смерти и въ то-же время лишатъ ихъ жизни. Если всѣ зададутся подобными задачами, то жизнь задержится въ своемъ теченіи.

Если когда-нибудь придетъ время, что городъ Авиньонъ соберетъ достаточное количество милліоновъ, чтобы изгнать солдатъ изъ своего знаменитаго замка и замѣнить ихъ музейными сторожами, о чемъ уже давно мечтаютъ, то Папскій дворецъ сдѣлается мрачнымъ и безмолвнымъ. Тысячи предметовъ, собранныхъ тамъ, ничего не будутъ говорить взорамъ грядущихъ поколѣній... Осмотръ этого музея христіанскихъ древностей будетъ лишь осмотромъ „рѣдкостей“, такъ какъ предметы извѣстнаго культа сами по себѣ ничего не значатъ. Они имѣютъ значеніе лишь въ связи съ другими предметами,



*И. Левитанъ.*

*Озеро.*

*Русск. отд. на выставкѣ въ Парижѣ.*





КАКЪ  
ЗА  
ПОЛНОЧЬ  
ПЕРЕВА  
ЛИЛО  
ВДРУГЪ  
ВЕСЬ  
САДЪ  
ОЗАРЛЕСА  
СВѢТОМЪ  
И  
ВИДИТЪ  
ОНЪ  
ЛЕТИТЪ  
ЖАРЪ-  
ПТИЦА.

[Иванушка  
Драчонъ]









*И. Левитанъ.*

*Лунная ночь.*

*Русск. отд. на выставкѣ въ Парижѣ.*

дополняющими ихъ. Они существуютъ только для извѣстныхъ, опредѣленныхъ цѣлей: ихъ надо показывать народу, носить въ религіозныхъ процессіяхъ, облачаться въ нихъ, хранить въ нихъ другіе предметы; они должны являться всегда въ извѣстной обстановкѣ или при яркомъ блескѣ солнца, или при обманчивомъ свѣтѣ разноцвѣтныхъ церковныхъ стеколъ, или, наконецъ, при тихомъ мерцаніи свѣчей въ голубыхъ облакахъ ѳиміама, при величественныхъ звукахъ органа, исполняющаго что-нибудь вродѣ марша короля Рене... А тамъ, въ музеѣ, что вы увидите? — Пустыя кафедры, запрестольный образъ безъ алтаря, лампы безъ огня, умолкнувшіе колокольчики, ризы, въ которыя никто не облачается, раки безъ мощей, — дары какъ-бы слишкомъ прекрасные для бога, которому



они предназначались, и болѣе подходящіе къ этому современному культу муниципальнаго „эстетизма“, печальными жрецами котораго являются сторожа въ треугольникахъ. Что выиграетъ Папскій дворецъ отъ этого преобразования? Это была казарма, теперь это будетъ темница.



Н. Давыдова.  
Крышка деревяннаго ларца.

Даже еще нѣчто худшее: это будетъ апологія разрушенія и „украшеній“ современныхъ городовъ. На этотъ музей будутъ ссылаться разрушители при каждомъ ихъ новомъ покушеніи. Да оно уже такъ и есть. Стоитъ только прислушаться къ голосамъ, раздающимся въ официальныхъ сферахъ, чтобы убѣдиться, что искусство служитъ въ настоящее время оружіемъ для борьбы противъ ис-



Н. Давыдова.  
Крышка деревяннаго ларца.

кусства, и что самыя наглыя подѣлки торжественно противопоставляются оригинальнымъ красотамъ нашихъ старинныхъ городовъ. „Васъ“ беспокоятъ нѣкоторыя преобразования, могущія измѣнить внѣшній видъ Парижа“, — говорилъ въ 1897 году министръ Изыщныхъ Искусствъ въ торжественномъ собраніи французскихъ художниковъ, — „вы видите въ промышленномъ прогрессѣ вѣчнаго противника искусства; отчего же не признать въ немъ, что также вполне справедливо, его вѣчнаго союзника? Желѣзнодорожные вокзалы въ самомъ сердцѣ нашей столицы являются въ вашихъ глазахъ самымъ пагубнымъ изъ всѣхъ преобра-



зованій. Но развѣ вы думаете, что всѣ измѣненія во внѣшнемъ видѣ Парижа, совершавшіяся въ теченіе вѣковъ, не возбуждали въ нашихъ отцахъ такого-же безпокойства и, можетъ быть, такихъ-же протестовъ... Въ нашихъ ушахъ еще звучатъ отголоски того взрыва негодованія, который поднялся противъ извѣстнаго барона, имя котораго тѣсно связано съ топографической революціей въ



В. Д. Полѣновъ.  
Шкафъ.

вершенно ненужные, тѣмъ болѣе, что наставленные по улицамъ въ такомъ большомъ количествѣ они не только не служатъ украшеніемъ города, но, въ большинствѣ случаевъ, непріятно поражаютъ глазъ. Такимъ образомъ, на основаніи одного изъ самыхъ смѣлыхъ и нелогичныхъ положеній, статуи Шекспира, Шаппа или Долэ, которыя возбуждаютъ общее порицаніе, и постановка которыхъ ничѣмъ неоправдывается, по странному стеченію обстоятельствъ, слу-

Парижѣ. Развѣ искусство такъ уже много пострадало отъ этого переворота? Развѣ оно не имѣетъ своихъ представителей въ каждомъ новомъ кварталѣ, начиная съ музея Карнавалѣ и кончая музеемъ Галліера? Развѣ не воздвигнуто цѣлой массы статуй на площадяхъ и на широкихъ бульварахъ, оставшихся намъ въ наслѣдство отъ преобразованій Гаусмана?"

Итакъ, согласно этому положенію, самому нелѣпому, какое только можно себѣ представить въ эстетическомъ смыслѣ, художественной сторонѣ противопоставляется не гигиена, или комфортъ, или дѣловитость Парижа... а та же художественная его сторона. Преобразованія совершаются не во имя пользы, а во имя красоты... Ссылаются не на дороговизну и нужды современной жизни, а на воздвигнутые памятники, стоявшіе громадныхъ суммъ, и со-



жатъ украшеніемъ однообразнымъ улицамъ квартала Гаусмана и С. Жерменскаго бульвара...

Современное теченіе жизни не нуждается въ оправданіи, но дурное направленіе современнаго искусства не можетъ быть ничѣмъ оправдано. Конечно, нельзя требовать, чтобы прогрессъ приносился въ жертву искусству, но нужно составить себѣ болѣе правильное представленіе объ искусствѣ и къ неизбѣжнымъ разрушеніямъ не присоединять намѣренныя искаженія. Не всегда можно сохранить старую художественную внѣшность жизни, но не слѣдуетъ изгонять ея уцѣлѣвшіе остатки съ жизненной арены и заточать въ холодныя, мрачныя темницы, гдѣ она не выполняетъ своего назначенія.

Мы далеки отъ мысли затруд-



В. Д. Полъновъ.  
Шкафъ и стулъ.



нять естественный ходъ прогресса бесполезными нареканіями или относиться съ презрѣніемъ къ его благодареніямъ. Современная жизнь имѣетъ свои прелести, которыхъ нельзя отнять отъ нея. Царство желѣза и дыма краснорѣчиво говоритъ само за себя.



*Старинный окладъ образа.*

Поведемъ народныя массы по ново-проложеннымъ улицамъ нашихъ городовъ, разрушимъ, на пути человѣческаго потока, если нужно, всѣ художественныя и старинныя зданія, украшавшія города. Да будетъ такъ, будемъ варварами открыто — въ этомъ есть своя доля величія. Но не будемъ ссылатся при этомъ на интересы искусства: они священные. будемъ имѣть настолько мужества, чтобы



признаться, что мы заботимся о богатствѣ города, а не о его красотѣ. Поражая искусство въ самое сердце, лишая его самого святого его назначенія быть украшеніемъ нашей жизни, не будемъ говорить, что мы его спасаемъ. Не будемъ требовать отъ націи субсидій во имя искусства, субсидій, которыя ведутъ только къ полному упадку искусства. Поступая какъ вандалы, не будемъ разсуждать какъ византійцы.

И если найдется въ какомъ-нибудь уголкѣ земного шара такой городъ, который еще не заточилъ всего своего искусства въ темницы, а сохранилъ кое-



*Старинная деревянная утварь.  
Истор. Музей въ Москвѣ.*

какіе слѣды его на улицахъ, то пусть граждане этого города, стоя на порогахъ своихъ жилищъ, или засѣдая въ своихъ собраніяхъ, серьезно подумаютъ, прежде чѣмъ произнести окончательный приговоръ! Пусть они подумаютъ не только о тѣхъ людяхъ, которые живутъ въ ихъ городѣ въ настоящее время, но и о тѣхъ, что жили въ немъ раньше, равно какъ и о тѣхъ, кому они оставятъ его въ наслѣдство. Развѣ соборъ въ Avranches болѣе принадлежалъ тѣмъ людямъ, которые его разрушили, нежели намъ, печально бродящимъ теперь по его развалинамъ? Прежде чѣмъ разрушать, вспомнимъ о тѣхъ, которые создали. Но, глав-





*Старинная деревянная утварь.  
Истор. Музей въ Москвѣ.*

ное, передъ тѣмъ какъ строить, подумаемъ о грядущихъ поколѣніяхъ и не будемъ торопиться перекраивать вѣковые города по мѣркѣ, изобрѣтенной нашими шаткими вкусами. Что мы знаемъ о душевныхъ настроеніяхъ нашихъ потомковъ, объ ихъ вкусахъ, желаніяхъ и мечтахъ? Мы хотимъ увеличить притокъ человѣческихъ массъ къ центрамъ нашихъ городовъ... А кто увѣритъ насъ, что эти массы, въ одинъ прекрасный день, не покинутъ наши центры, какъ покидаютъ теперь села и деревни? Кто можетъ поручиться, что во Флоренціи, равно какъ и въ Парижѣ, уже и теперѣ не начался отливъ населенія къ окраинамъ города. Можетъ быть, недалеко то время, когда опустѣлые центры нашихъ городовъ обратятся, если мы спасемъ ихъ старую архитектуру, въ пріюты искусства, оазисы мира и свѣтлыхъ идеаловъ. Не будемъ думать,



*Наличникъ окна изъ дерева.  
Истор. Музей въ Москвѣ.*



что единственно-возможнымъ типомъ современнаго города должна быть шахматная доска или колесо телѣги. Если „въ домѣ Отца Небеснаго обителѣй много“, то и на этомъ свѣтѣ должно быть нѣсколько различныхъ типовъ большихъ городовъ. Не будемъ считать медленный ростъ города признакомъ его упадка. Всегда найдется много такихъ городовъ, которые быстро расширяются. Иногда даже полезно задержать ходъ.

Никогда еще не ощущалось такой насущной потребности въ подобнаго рода пріютахъ прекраснаго. „Вся жизненная энергія сосредоточивается въ наши дни въ центрахъ большихъ городовъ; зеленые поля пустѣютъ, и все увеличивающаяся толпа тѣснитъ насъ къ воротамъ города. Древняя архитектура одна въ состояніи достойнымъ образомъ вознаградить насъ за утрату полей и лѣсовъ. Не уничтожайте-же ее, не приносите ее въ жертву прямолинейному скверу, аллеѣ, обсаженной стриженными деревьями, прямой улицѣ, гранитной набережной. Не они создаютъ городу славное имя! Дайте ихъ толпѣ, но помните, что въ стѣнахъ обновленнаго города всегда найдется человѣкъ, мечтающій объ иной средѣ, объ иной обстановкѣ, внѣ стѣнъ города.“

Такъ говорилъ Рёскинъ 50 лѣтъ тому назадъ. Опасность, угрожавшая въ то время искусству, теперь увеличилась, потому что она лицемерно прячется за принципъ сохраненія искусства въ музеяхъ. Не дадимъ этому софизму возможности получить болѣе широкое распространеніе. Любить искусство не значитъ хранить его въ музеяхъ—это значитъ не изгонять его изъ жизни.







КАТЗ  
ДЕРНАЛЗ  
ЗА  
ЖГХТЗ  
ТАКЗ  
КРЅПКР  
ЧТО  
ЛАПРТЬ  
ВМЅЕТЅ  
СЗ  
ЛИСЕНКО-  
МЗ  
ЗА  
ВОРРАТА  
ПОЛЕТЅЛЗ

[КАКЗ КАТЗ  
ЛИСХ ПЕРЕ-  
ХИТРИЛЗ]









МТДЗ

ИСКУССТВА.

№. 15 и 16.

1900.

С. Петербург.



1900.

№ 15 и 16.

## ОГЛАВЛЕНІЕ.

## SOMMAIRE.

### ТЕКСТЪ.

Проф. Павлукий. По поводу юбилея.  
(окончѣніе).

С. Дятилевъ. Памяти И. И. Левитана.

В. Розановъ. Памяти Вл. С. Соловьева.

Д. Мережковский. Памяти А. И. Урусова.

Д. Шестаковъ. Памяти Вл. С. Соловьева.

Д. Мережковский. Лезъ Толстой и Досто-  
евскій. Гл. II, 3.

Алекс. Бенуа. О. Бруни.

И. Грабаръ. Мюнхенскія выставки.

В. Розановъ. Письмо въ редакцію.

Ф. Письма изъ Берлина. I.

Свѣдѣнія.

Замѣтки.

### ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Снимки съ произведеній Г. Фогелера, Е. Корё,

К. Добини, Ж. Дюпре, Б. Тройонъ, Ш. Жакъ.

11 снимковъ съ произведеній С. Мамютина.

2 снимка съ рисунковъ О. Бруни.

Приложенія.

С. Мамютинъ — Иллюстрація къ сказкѣ  
„Царь Салтанъ“ (хромо-аэтоминія).

С. Мамютинъ — Каменная мозаика (хромо-  
аэтоминія).

### TEXTE.

Pr. Pavlutski. — Charles Brüllow.

S. Diaghilew. — I. 'Levitane.

W. Rosanow. — W. Solovieff.

D. Méréjkovski. — A. Ouroussow.

D. Chestakoff. — W. Solovieff.

D. Méréjkovski. — Léon Tolstoï et Dostoïewski  
(suite).

Alex. Benois. — Th. Bruni.

I. Grabar. — Les expositions de Munich.

W. Rosanow. — Lettre adressée au rédacteur.

F. Correspondance de Berlin.

Renseignements.

Notices.

### ILLUSTRATIONS.

Reproductions des oeuvres de H. Vogeler,  
Corot, Daubigny, J. Dupré, Troyon et  
Jacques.

11 reproductions des oeuvres de S. Malioutine.

2 reproductions de dessins de Th. Bruni.

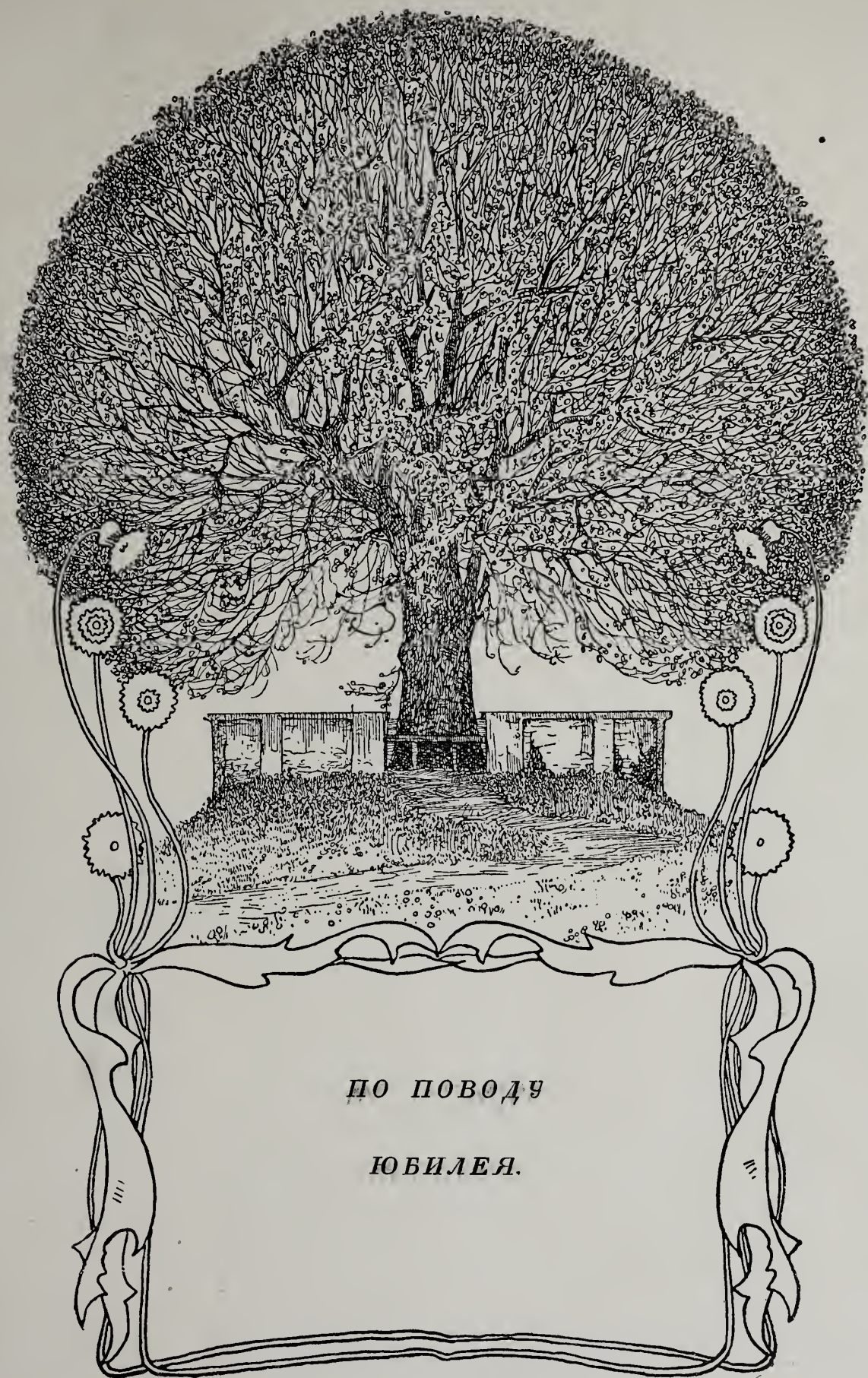
Hors texte.

S. Malioutine. — L'illustration du conte:  
„Le Tsar Saltane“.

S. Malioutine. — Mosaïque.

Е. ЛАНСЕРЕ.





ПО ПОВОДУ

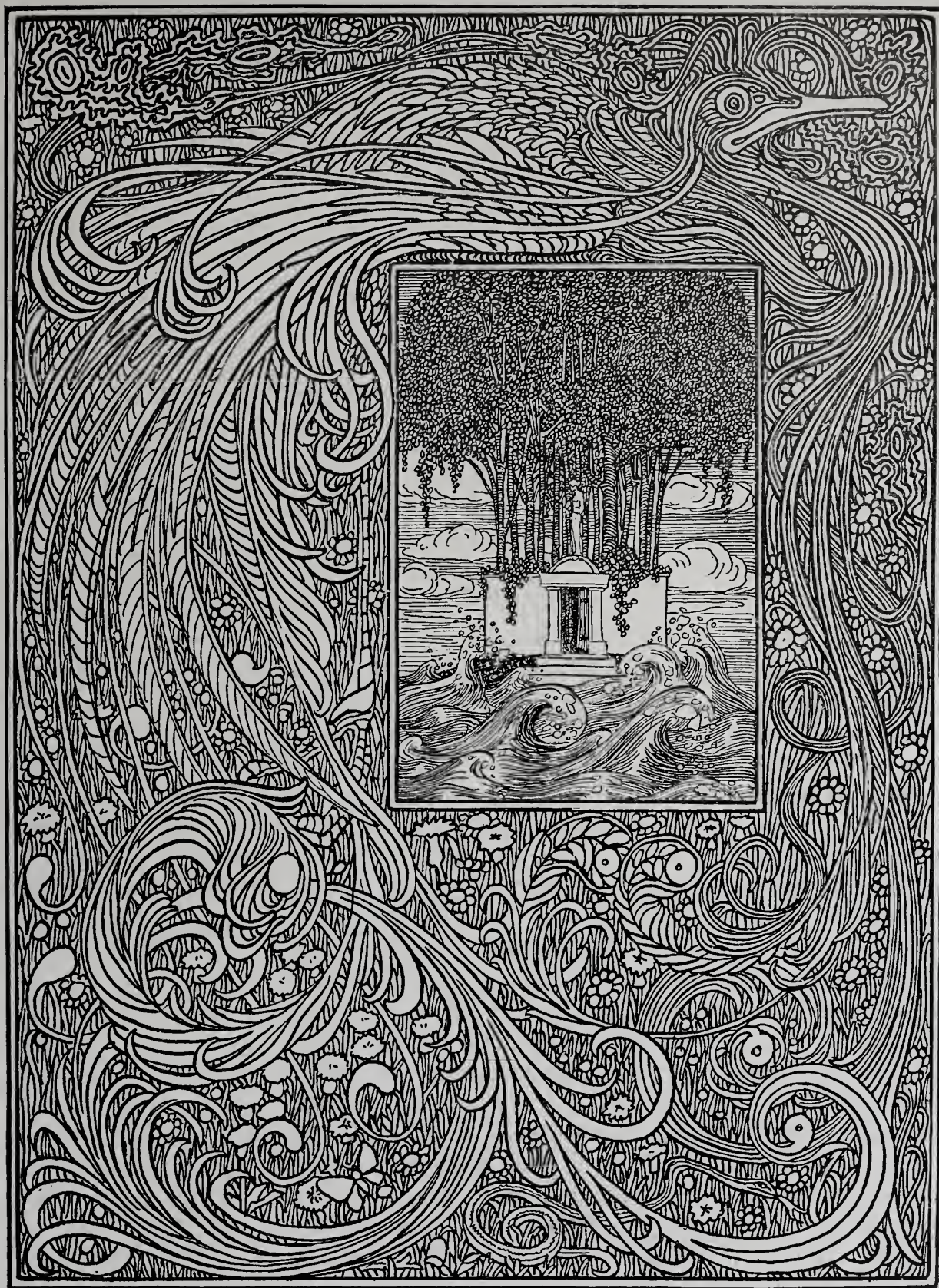
ЮБИЛЕЯ.





Г. Фогелеръ.  
Иллюстрація къ поэмѣ Р. Рильке „Три короля“.





Г. Фогелеръ.  
Заглавный листъ для журнала „Die Insel“.





## ПО ПОВОДУ ЮБИЛЕЯ.

(Окончаніе.)

Русская живопись не могла ничего высказать посредствомъ подражанія антикамъ и слѣдовала только той ложной эстетической теоріи, по которой идеаломъ красоты признавались античныя статуи; ихъ выставляли въ гипсовыхъ слѣпкахъ въ залахъ Академіи для изученія. Новымъ картинамъ отказывали въ правахъ на красоту, если онѣ не воспроизводили античнаго типа съ нѣжнымъ профилемъ, большими глазами и прямой линіей лба и носа. Этотъ взглядъ вполне сходилъ съ идеалами италіянскихъ электиковъ XVII вѣка, которые полагали, что только древніе художники силою своего воображенія могли осуществить идеалъ красоты, что художникъ надѣленъ властью создавать формы болѣе совершенныя, нежели тѣ, которыя даетъ природа, что слишкомъ точное воспроизведеніе природы есть отрицаніе идеала, что живую натуру слѣдуетъ передавать такъ, чтобы она какъ можно болѣе походила на антикъ.

Это увлеченіе античнымъ идеаломъ и теоріей италіянскихъ электиковъ XVII вѣка прежде всего не могло принести большой пользы *рисунку*. Весьма ошибается тотъ, кто думаетъ, что рисовать съ антиковъ полезно въ смыслѣ рисунка. Если сравнить рисунки Леонардо да Винчи, Гирландайо, Мантеньи, Джовани Беллини и др. съ рисунками всѣхъ живописцевъ-классиковъ, то легко видѣть, что у этихъ послѣднихъ линіи не имѣютъ уже прежней вѣрности; онѣ становятся болѣе



Г. Фогелеръ.  
Рисунокъ изъ сборника стихотвореній Г. Фогелера „Dir“.



сокращенными, избѣгаютъ передавать подробности натуры, приводятъ всѣ типы къ одной и той же нормальной формѣ. Упрощеніе рисунка считалось благородствомъ; между тѣмъ ни для кого теперь не тайна, что античныя статуи, наполняющія наши музеи, за самыми ничтожными исключеніями, — не оригиналы, а копии — подражанія и передѣлки. Мы лишены теперь возможности созерцать оригинальныя произведенія, нѣкогда составлявшія славу Фидія, Поликлета, Скопаса, Праксителя; все, что сохранилось до насъ, состоитъ болѣею частью изъ несовершенныхъ копій. Весьма естественно, что выдающіяся произведенія художниковъ древности изучались, какъ образцовыя, ихъ учениками, которые въ своихъ собственныхъ работахъ подражали имъ. Такъ напр., мюнхенская Афродита, вѣроятно, есть ученическое преобразование Книдской Афродиты Праксителя. Особенно много существуетъ такихъ ученическихъ подражаній изъ Поликлетовскаго круга. Далѣе, выдающіяся произведенія болѣе или менѣе свободно копировались и другими современными художниками, внѣ круга учениковъ мастера, такъ какъ древность не знала литературной и художественной собственности. Эллинистическое время предлагаетъ намъ уже съ самаго начала дѣйствительныя копии древнѣйшихъ художественныхъ произведеній; копии эти создаются



*К. Кордъ (1796—1875 г.).  
Бурная погода въ Па-де-Кале (Третьяк. галл. въ Москвѣ).*



изъ-за преклоненія искусству прошлыхъ эпохъ. Пергамскіе цари первые собрали въ этомъ смыслѣ древнѣйшія произведенія искусства, и естественно, что они должны были довольствоваться копіями, когда не создавались уже оригиналы. Во время между II и I вв. до Р. Х. древнія произведенія часто передѣлывались, иногда съ большимъ успѣхомъ, какъ, напр., Венера Милосская. „боргезскій боецъ“ Агазія есть, вѣроятно, только сильно преувеличенная передѣлка одного древняго, можетъ быть, Лизипповскаго оригинала. Съ I вѣка начинается простое копированіе образцовъ, которые были признаны знаменитыми. Но „копіи“ не могутъ быть разсматриваемы, какъ произведенія перваго разряда; многія изъ нихъ были уже продуктами эпохи упадка. Только теперь, когда міръ ознакомился съ чудными произведеніями лучшей поры греческаго искусства (Олимпійскія и Парѳенонскія скульптуры), легко можно понять несовершенство римскихъ „копій“.

Далѣе, у послѣдователей итальянскаго эклектизма явились приемы, неизвѣстные прежде. Таково употребленіе „моделей“.

При помощи драпировокъ, парика и искусственной бороды превращаютъ натурщика въ Христа или въ Пріама, разсчитывая на то, что геній художника можетъ преобразовать модель, думая, что для того, чтобы создать Христа, достаточно взять перваго попавшагося человѣка на улицѣ. Можно привести одно мѣсто въ воспоминаніяхъ Мокрицкаго, гдѣ описывается процессъ работы художника (брюллова). „Пришелъ натурщикъ. „Ну, Тарасъ, начнемъ благословясь.“ Натурщикъ сталъ на свое мѣсто, а художникъ, поправивъ его, взялъ въ руки на-



*К. Добинин (1817—1878 г.).  
Вечеръ въ Гонфлеръ (Третьяк, галл. въ Москвѣ).*





*Ж. Дюпю (1812—1879 г.).  
Вечеръ (Третьяковская галл. въ Москвѣ).*

литру и началъ писать. Осторожно, но твердою рукою повелъ онъ кисть по холсту, и съ каждымъ взмахомъ кисти оживалъ у него подъ рукою безжизненный холстъ; очертивъ части лица, онъ смѣло наносилъ широкія тѣни и общіе планы лица. Едва прошло четверть часа, какъ голова начала ясно отдѣляться отъ холста, принимая лѣпку и выраженіе божественной красоты и страданія. Торжественная тишина въ мастерской сопровождала трудъ его и довершала мое очарованіе; я посматривалъ на натурщика и дивился, откуда бралъ художникъ изображаемую красоту формъ и выраженія, ибо, сравнивая съ живописью, я видѣлъ только нѣкоторое сходство пятенъ свѣта и тѣней... Трудъ подвигался быстро; вотъ уже и волосы набросаны, и вѣнецъ обвилъ божественную голову, и острые шпы тернія вонзаются въ святое чело, но текущая кровь не обезобразила лица: художникъ пропустилъ ее тонкою струею въ темную тѣнь по лѣвому виску и сказалъ при этомъ: „Рубенсъ увлекся тѣлеснымъ страданіемъ и погрѣшилъ противъ изящнаго: въ его „Снятіи со креста“ все прекрасно,





Е. Корд (1796—1875 г.).

*Песчаная мѣстность (Третьяк. галл. въ Москвѣ).*

кромѣ головы Спасителя“. Не прошло двухъ часовъ, какъ голова Спасителя на четырехаршинной фигурѣ была почти окончена...”

Такое пользованіе натурщикомъ было однимъ изъ самыхъ важныхъ заблужденій послѣдователей теории преувеличеннаго идеализма. Натурщикъ, какой-нибудь бѣднякъ, чувствующій себя свободно только въ своемъ собственномъ платѣ, является въ мастерскую художника и позируетъ здѣсь въ теченіе нѣсколькихъ часовъ. Откуда возьмется у него естественная поза? Можетъ-ли онъ выразить то, чего не чувствуетъ? Любовь, гнѣвъ, скупость, цѣломудренная чистота — все это выражается на человѣческомъ лицѣ извѣстными чертами. Отгадаетъ-ли художникъ, какія внѣшнія формы могутъ дать человѣческой фигурѣ внутреннія чувства? Одна только природа обладаетъ секретомъ класть извѣстный отпечатокъ на лицо человѣка, сообразный съ его душевными качествами. Человѣческая фізіономія составляется изъ тысячи оттѣнковъ, которые и образуютъ разнообразныя чувства. Постигнуть эту тайну внѣ природы невозможно.

Другая странная идея, родившаяся у художниковъ, которые привыкли „исправлять“ природу и создавать себѣ въ умѣ банальный типъ, это—изобрѣтеніе манекена. Идеаль, который предписывалъ красоту формъ, долженъ опредѣлить





*К. Троицкѣ (1810—1865 г.).  
У водопоя (Третьяк. галл. въ Москвѣ).*





К. Добиньи (1817—1878 г.).

Деревушка на берегу Уазы (Третьяк, галл. въ Москвѣ).

и красоту костюма. Было признано, что только одинъ родъ одежды сообразенъ съ законами красоты — это костюмъ античный, тога, изъ которой сдѣлали ту странную одежду, которая называется „драпировкой“. Особенно художники игнорировали женскій костюмъ, забывая, что женщина, съ врожденнымъ ей одной вкусомъ, способна создавать тысячу очаровательныхъ мотивовъ въ своемъ костюмѣ и причeskѣ. Но художники, оставаясь равнодушными къ типамъ женщинъ и къ ихъ формамъ, также были равнодушны къ ихъ прическамъ или костюмамъ, заботясь только объ одномъ — чтобы за прекрасной живой природой найти воспоминаніе объ античныхъ формахъ и одеждахъ.

Въ связи съ изученіемъ антиковъ находилось изученіе *анатоміи*. Анатоміи придавали весьма важное значеніе, не понимая того, что она въ сущности не нужна художникамъ, какъ не нужно пейзажистамъ изученіе ботаники и зоологіи. Греческіе скульпторы до второй половины эллинистической эпохи не имѣли понятія объ анатоміи. Они наблюдали живого человѣка, въ покоѣ или въ движеніи, и этимъ способомъ изучали его. Въ первый разъ стали изучать анатомію человѣка на вскрытыхъ трупахъ родосскіе художники, авторы группы Лаокоона, и такимъ образомъ внесли въ искусство элементъ учености, который вообще игралъ большую роль въ эллинистическую эпоху.

Прекрасно понялъ полную бесполезность изученія анатоміи англійскій историкъ искусства и критикъ Джонъ Рёскинъ. „Чтобы нарисовать Мадонну, — говорилъ онъ, — нужно-ли знать, сколько у нея реберъ? Объ этомъ еще можно спорить; но чтобы нарисовать скелетъ, кажется, необходимо знать, сколько ихъ у



скелета. Гольбейнъ по преимуществу художникъ скелетовъ. Его картина „Пляска Смерти“ и гравюра съ этой картины безспорно и несравненно выше всѣхъ произведеній этого рода. Онъ рисовалъ скелетъ за скелетомъ во всѣхъ возможныхъ положеніяхъ и никогда не потрудился сосчитать его реберъ! и не зналъ, и не заботился о томъ, сколько ихъ. Ихъ всегда достаточно, чтобы они могли гремѣть. По вашему, это чудовищно, чудовищенъ Гольбейнъ въ своемъ нахальствѣ, чудовищенъ и я въ томъ, что защищаю его. Мало того, я торжествую за него: никогда ничто не радовало меня такъ, какъ его высокая небрежность. Никому нѣтъ дѣла до того, сколько реберъ у скелета, какъ никому нѣтъ дѣла, сколько перекадинъ у рашпера, если скелетъ живетъ, а рашперъ жаритъ; еще менѣе это интересно, если жизнь и огонь погасли. Но вы, можетъ быть, думаете, что Гольбейнъ относился такъ небрежно къ однимъ только костямъ? Нѣтъ, онъ совсѣмъ не зналъ анатоміи. Многія его достоинства, по моему, объясняются этимъ. Я говорилъ вамъ какъ-то, что Гольбейнъ изучалъ преимущественно лицо, а потомъ уже тѣло, но и я самъ не имѣлъ понятія о томъ, какъ рѣшительно онъ сторонился отъ зловерной науки своего времени. Я показывалъ вамъ его умершаго Христа. Какъ вы думаете, можно-ли съ нимъ сравнить ваши академическіе рисунки? Однако, Гольбейнъ не зналъ и знать не хотѣлъ анатоміи“.



III. Жакъ (1813—1898 г.).  
Овцы (Колл. 2-жи Родоканаки въ СПБ.).





К. Добиньки (1817—1878 г.).  
Фламинго (Колл. 2-жи Родоканаки въ СПБ.).

Задача художника — быть существомъ видящимъ и чувствующимъ. Не его дѣло разсуждать, доказывать или знать. Художникъ не долженъ быть ученымъ; въ большинствѣ случаевъ это приноситъ ему вредъ. Онъ долженъ рисовать предметы не такъ, какъ онъ знаетъ ихъ, а такъ, какъ онъ ихъ видитъ. Помогли-ли авторамъ Лаокоона ихъ научныя изслѣдованія? Какъ показываетъ группа, родоскіе художники употребили пріобрѣтенныя анатомическія познанія довольно одностороннимъ образомъ: они опустили въ тѣлѣ Лаокоона то, что въ дѣйствительности скрываетъ мышцы отъ глазъ, то-есть жиръ; они прямо обтянули кожей мускулы. А. Егоровъ и другіе художники академической школы достойны осужденія, когда они, подъ вліяніемъ Лаокоона и изученія анатоміи, стремятся къ фантастической мускулатурѣ, безъ нужды искривляютъ мышцы и превращаютъ великія сцены священной исторіи въ собранія атлетовъ.

Пренебреженіе изученіемъ природы и единственное желаніе создать нѣчто идеальное, не находящееся въ природѣ, привели еще къ одному печальному послѣдствію: къ *монотонному и сухому колориту*.

Художники, проводившіе все время въ копированіи гипсовыхъ античныхъ головъ и статуй и въ рисованіи съ манекеновъ, обернутыхъ драпировкой, не наблюдали больше живого челоука среди той обстановки, въ которой онъ постоянно живетъ, среди дѣятельной жизни. Они забывали луга, украшенные цвѣтами, пейзажи, освѣщенные солнцемъ; забывали улыбку природы, прелесть ея неистощимаго разнообразія. Въ своихъ поискахъ за идеаломъ, художники не



принимали никакого участія въ жизни природы. Для нихъ ничего не существовало, кромѣ человѣка; было-бы еще хорошо, если-бы живого, настоящаго человека! Но въ томъ-то и дѣло, что въ ихъ рукахъ человѣчество оказалось очищеннымъ; человѣкъ пересталъ быть существомъ чувствующимъ, любящимъ, мыслящимъ, онъ сдѣлался не болѣе, какъ мертвой куклой.

Имена художниковъ, связанныя съ такимъ положеніемъ искусства въ Россіи, — Акимовъ, Угрюмовъ, Егоровъ, Андрей Ивановъ.

Въ свое время они считались довольно извѣстными мастерами; теперь-же ихъ произведенія печально смотрятъ со стѣнъ музеевъ. Какъ истинные художники изъ этой эпохи оставили по себѣ память только Кипренскій, вдохновлявшійся не Рафаэлемъ, Пуссеномъ и Менгсомъ, а Рубенсомъ и Ванъ-Дейкомъ, и Венеціановъ, первый русскій жанристъ.

Вотъ въ какомъ положеніи находилось искусство въ западной Европѣ и въ Россіи, когда появился К. П. Брюлловъ. Отецъ его также принадлежалъ къ художественному міру и своими уроками развивалъ въ сынѣ способности къ рисованію. Въ 1809 году молодой Брюлловъ поступилъ въ Академію, гдѣ вскорѣ



*К. Корѳъ (1796—1875).*

*Порывъ вѣтра (Третьякъ. галл. въ Москвѣ).*





К. Корв (1796—1875 г.),  
Пейзажъ. (Колл. 2-жи Родоканаки въ СШБ.).

оказалъ значительные успѣхи. Его способности, въ связи съ живымъ темпераментомъ, скоро выдвинули Брюллова изъ ряда его товарищей. Учителемъ Брюллова въ Академіи былъ профессоръ А. П. Ивановъ, который обращалъ главное вниманіе на то, чтобы ученики изучали античные образцы. Брюлловъ такъ углублялся въ это изученіе, что, напр., перерисовалъ группу Лаокоона до сорока разъ.

Въ 1819 году Брюлловъ написалъ первую программу „Нарциссъ“, доставившую ему вторую золотую медаль. За программу „Авраамъ, угощающій трехъ ангеловъ“, Брюлловъ получилъ первую золотую медаль вмѣстѣ съ правомъ на посылку за границу въ качествѣ пансіонера Академіи. За границу его отправилъ на свой счетъ Общество Поощренія Художниковъ. Въ Италіи Брюлловъ пробылъ съ 1822 по 1834 годъ. Въ 1824 году Брюлову поручаютъ скопировать „Аѳинскую школу“ Рафаэля. Скульптору Рамазанову принадлежитъ слѣдующій отзывъ объ этой работѣ Брюллова: „Когда эта подлинная фреска совершенно упадетъ прахомъ со стѣнъ Ватикана, тогда сами итальянцы придутъ въ нашу академию взглянуть на второе произведеніе Рафаэля, явившееся изъ-подъ кисти К. П. Брюллова“.

За „Аѳинской школой“ послѣдовали его оригинальныя картины: „Итальян-



ское утро“ и „Итальянскій полдень“, „Портреты дѣтей гр. Витгенштейна съ няней итальянкой“, „Вирсавія съ служанкой арабкой“ и множество другихъ портретовъ, этюдовъ, акварелей и рисунковъ.

Наконецъ, въ 1832 году весь Римъ былъ взволнованъ художественной новостью: въ мастерской Брюллова явилась картина, изображающая „Послѣдній день Помпеи“. Эта знаменитая картина была написана по заказу Демидова. Сюжетъ ея былъ внушенъ художнику представленіями оперы Паччини „L'ultimo giorno di Pompei“, которая въ то время производила фуроръ на сценахъ итальянскихъ театровъ. Сюжетъ былъ очень подходящій; онъ нисколько не противорѣчилъ требованіямъ тогдашней художественной критики, по воззрѣніямъ которой міръ античной поэзіи и исторіи составлялъ главную задачу искусства. Кроме того, картина, изображающая гибель Помпеи, соединяла въ себѣ стремленія новой романтической школы съ строгимъ классицизмомъ. Можно было показать себя художникомъ, образовавшимся на изученіи антиковъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ колористомъ; противоположность яркаго пламени Везувія и блѣднаго свѣта молніи обѣщала восхитительный эффектъ въ духѣ романтизма.

Не вдаваясь въ подробное описаніе триумфовъ, которые выпали на долю Брюллова въ Италіи, скажемъ только, что успѣхъ его картины какъ въ Римѣ,



И. Репинъ (1813—1898 г.).  
Овцы (Третьяк. галл. въ Москвѣ).





С. Малютинъ.  
Теремъ Владиміра Красное Солнышко и его боятырей.

такъ и въ Миланѣ, былъ самый полный. Только въ Парижѣ „Помпея“ не имѣла успѣха; журналъ „l'Artiste“ писалъ: „Картина Брюллова, зеленая, бѣлая и черная на переднемъ планѣ, красная и пылающая потоками лавы на фонѣ, производитъ въ общемъ не ужасъ, а смѣхъ“. Изъ Парижа, въ концѣ лѣта 1834 года, „Помпея“ прибыла, наконецъ, въ Петербургъ. Слава Брюллова дошла въ Россію еще задолго до прибытія „Помпеи“. Въ „библіотекѣ для чтенія“ Брюллова называли „новымъ Микель-Анджело“, приводили итальянскія статьи и стихотворенія, сопровождавшія триумфъ Брюллова въ Римѣ и Миланѣ, съ негодованіемъ отзывались о статьѣ парижскаго журнала. Все это настроило общее мнѣніе къ ожиданію чего-то самаго необыкновеннаго. Когда картина прибыла въ Петербургъ, энтузіазму публики не было границъ. Чтобы имѣть понятіе о томъ, что тогда говорили, достаточно привести отзывъ Гоголя о „Помпее“. „Картина Брюллова — одно изъ яркихъ явленій XIX вѣка. Это свѣтлое воскресеніе живописи, пребывавшей долгое время въ какомъ-то полумлетаргиническомъ состояніи... Картина Брюллова можетъ назваться полнымъ всемірнымъ созданіемъ. Все въ ней заключилось. По крайней мѣрѣ она захватила въ область свою столько разнороднаго, сколько до него никто не захватывалъ... Все у него такъ мощно, такъ смѣло, такъ гармонически сведено въ одно, какъ только можетъ это возникнуть въ головѣ генія всеобщаго... Брюловъ первый изъ живописцевъ, у котораго пластика достигла верховнаго совершенства... Когда я глядѣлъ въ третій, въ четвертый разъ, мнѣ казалось, что скульптура, которая была постигнута въ такомъ пластическомъ совершенствѣ древними, что скульптура эта перешла, наконецъ, въ живопись и, сверхъ того, проникнулась какой-то тайной музыкой... Но главный признакъ и что выше всего въ Брюловѣ, такъ это необыкновенная многосторонность и обширность генія... Его произведенія — первыя, которыя могутъ понимать и художникъ, имѣющій выс-





Король сидів  
 на престолі,  
 На кораблі  
 тодісь,  
 На златом  
 острові  
 Чудно видячи  
 на злі  
 Горада істна  
 Златого  
 Престолу  
 і златого  
 вистави,









Корабельщики  
дивятся,  
На корабликъ  
толятся,  
На знакомомъ  
острову  
Чудо видятъ  
на яву:  
Городъ новый  
Златоглавый  
Пристань  
съ крѣпкою  
заставой;

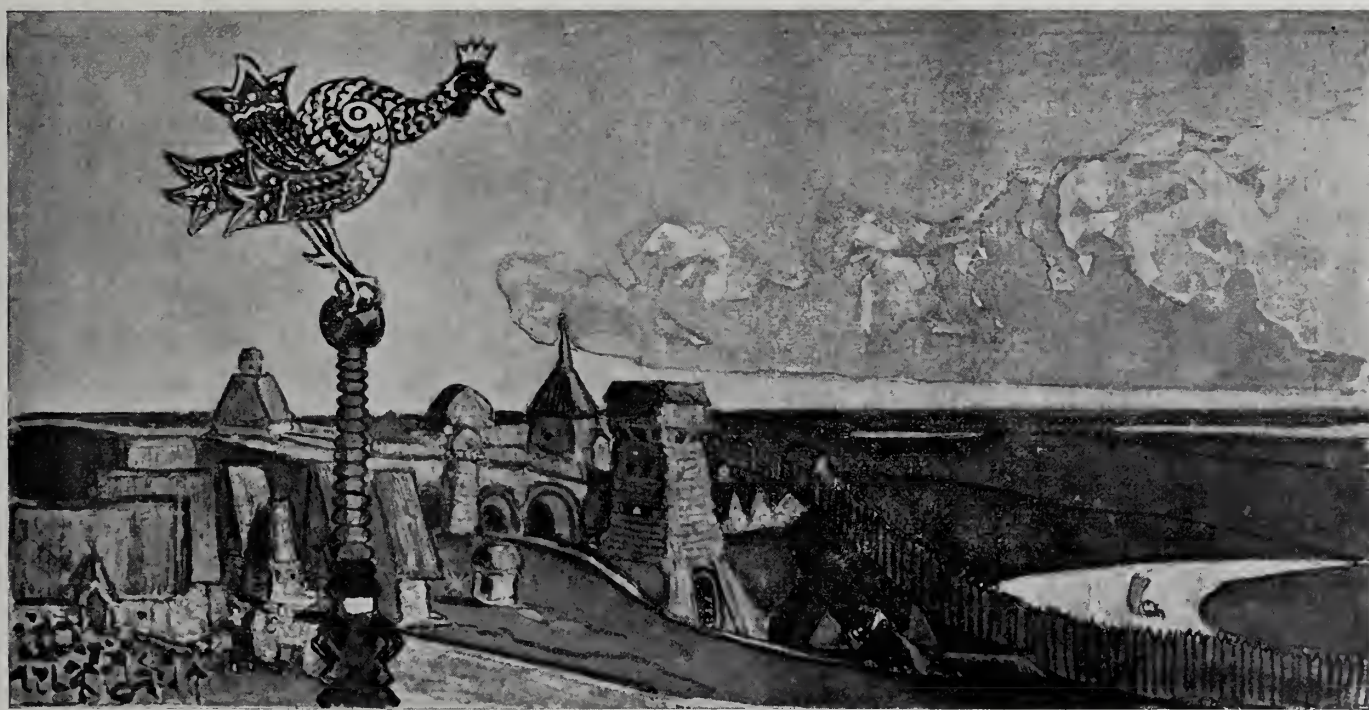








С. Малютинъ.  
Татарское нашествіе.



С. Малютинъ.  
Рисунокъ къ сказкѣ „Золотой пѣтушокъ“.





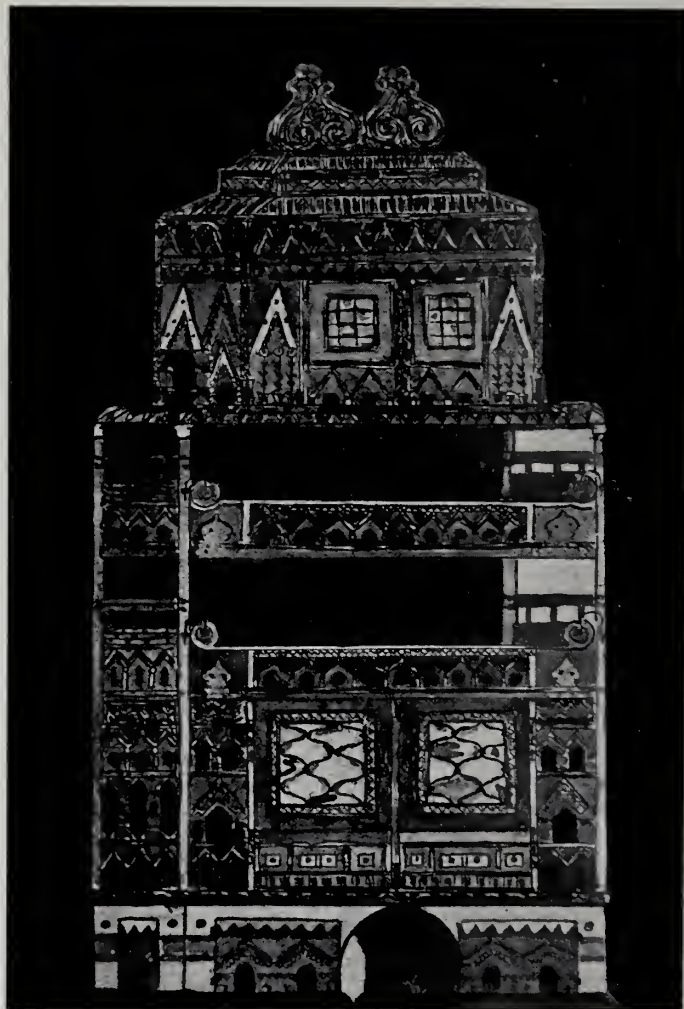
С. Малютинъ.  
Портретъ. (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

ними, перешла, наконецъ, въ живопись“. Дѣйствительно, Брюлловъ, вѣрный своему воспитанію, остается въ теченіе всей своей жизни преимущественно классикомъ, ученикомъ римскаго искусства, послѣдователемъ Давида, Рафаэля Менгса и Карстенса. Наслѣдство, полученное отъ своихъ учителей, онъ передаетъ молодымъ живописцамъ, ученикамъ. „Видите, какъ много помогло вамъ рисованіе съ антиковъ?“ — говорилъ онъ имъ; — „не оставляйте антиковъ, чертите постоянно: они принесутъ вамъ непременно пользу. Вотъ и теперь въ вашей натурѣ видна угловатость контура и нѣкоторая жесткость въ формахъ. Займитесь съ завтрашняго дня съ Аполлино: онъ поможетъ вамъ въ этомъ горѣ“.

Каковы были результаты

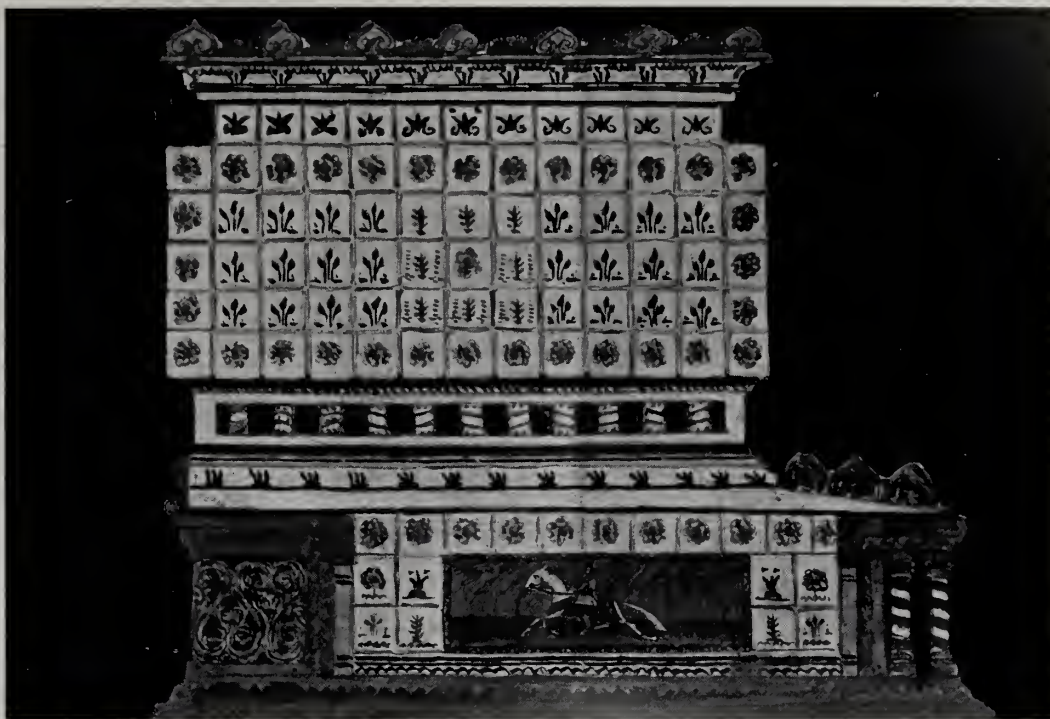
шее развитіе вкуса, и не знающій, что такое искусство. Они первыя, которымъ суждено завидный удѣлъ пользоваться всемірной славой“.

Мы не можемъ въ настоящее время раздѣлять тотъ энтузіазмъ, съ какимъ относились къ картинѣ Брюллова его современники. Мы теперь гораздо лучше отдаемъ себѣ отчетъ въ характеръ его искусства, чѣмъ это было возможно тогда. Теперь было-бы странно говорить о всемірномъ значеніи картины Брюллова или восхвалять Брюллова, какъ всеобщаго генія. Но Гоголь имѣлъ основаніе сказать о „Помпее“, что „скульптура, которая была постигнута въ такомъ совершенствѣ древ-



С. Малютинъ.  
Русскій шкафъ.





*С. Малютинъ.  
Русская печь-лежанка.*

этого учения, показываютъ рисунки изъ Ветхаго Заѣта Агина, который прошелъ классъ исторической и портретной живописи брюллова. Одинъ изъ этихъ рисунковъ воспроизведенъ въ 1-мъ выпускѣ „Словаря русскихъ художниковъ“ г. Собко; онъ представляетъ Моисея съ мѣднымъ змѣемъ, причемъ на первомъ планѣ зритель видитъ обломки группъ Лаокоона и Нюбидъ, разбросанные на землѣ, что, по мысли автора, должно изображать людей, задушенныхъ змѣями.

Казалось бы, что многолѣтняя борьба должна была давно уже привести къ побѣдѣ реализма надъ классицизмомъ, однако она тлѣетъ и до нашихъ дней. Развѣ мы не видимъ теперь того-же у себя? Развѣ молодые люди, вступающіе теперь въ рисовальныя школы, находятъ въ нихъ что-нибудь живое? Развѣ не проходятъ ихъ лучшіе годы въ безсмысленномъ копированіи гипсовыхъ античныхъ головъ, въ копіяхъ съ античныхъ произведеній, которыми они не могутъ интересоваться съ исторической точки зрѣнія, потому что они еще не знаютъ исторіи искусствъ, а на живыя ихъ требованія эти шаблонные антики не даютъ отвѣта. Юная фантазія ищетъ живой природы, а глаза изо дня въ день, по нѣскольکو часовъ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, приковываются къ бѣлому, ничего не говорящему, архитектурно-безжизненному гипсовому пятну.

Если, съ другой стороны, обратить вниманіе на то, въ какомъ забвеніи мы оставляемъ шедевры христіанскаго искусства, насколько мы невѣжды въ знаніи тѣхъ чудесъ, которыя должны быть извѣстны всѣмъ, то покажется, что мы настоящіе варвары, недостойные жить среди подобныхъ сокровищъ. Неудиви-





С. Малютинъ.  
Чайница.

тельно, поэтому, что мы словно загипнотизированы античным искусством. В течение цѣлаго столѣтія наши молодые живописцы копируютъ Лаокона или Антиноя, и ни одинъ изъ нихъ, навѣрное, не нарисовалъ ангела Луки дела Роббіа. Если-бы преподаватели нашихъ рисовальныхъ школъ, вмѣсто того, чтобы изучать только тѣ произведенія, гдѣ господствуетъ форма мышцъ, постарались понять шедевры христіанскаго искусства, то они согласились бы съ тѣмъ, что необходимо совершенно измѣнить систему преподаванія для того, чтобы создать жизнеспособное искусство.

Въ картинѣ Брюллова, рядомъ съ вліяніемъ антиковъ, нужно еще отмѣтить не менѣе значительное воздѣйствіе французскаго романтизма. Подъ вліяніемъ патетическаго выраженія

энергіи, движенія, страсти, свойственныхъ романтикамъ, Брюлловъ вноситъ новую особенность въ классическій „матеріалъ“: оставляя въ сторонѣ тѣ статуи, гдѣ люди представлены съ молодымъ и здоровымъ тѣломъ, не ощущающими ни страданія, ни какой-либо внутренней радости, кромѣ довольства тѣмъ, что мускулы ихъ крѣпки, а пропорціи совершенны, — онъ вдохновляется Нюбеей и Нюбидами, потому что они патетичны.

Далѣе, подъ вліяніемъ романтиковъ, Брюлловъ получаетъ особенное пристрастіе къ *идеѣ гибели и уничтоженія*. Это стремленіе выразить гибель дѣлается почти исключительной задачей художника. Гибель изобразила его первая историческая картина „Помпея“; идея гибели и тревоги господствуетъ и во всѣхъ остальныхъ произведеніяхъ, исполненныхъ или задуманныхъ Брюлловымъ, каковы: „Осада Пскова“, „Смерть Инесы де-Кастро“, „Нашествіе Гензериха на Римъ“, „Tempo Destruttore“. „безъ молній, пожаровъ, рукопашныхъ свалокъ, рѣзни, грабежа, волненій и судорожной напряженности картина кажется ему мало интересной и слабой“ (Стасовъ).

Когда Общество Поощренія Художниковъ предостерегало его отъ направленія романтической школы, онъ отвѣчалъ, что опасаться за него нечего, что „одно





*Каменный мозаичный полъ  
по рисунку С. Малютина.*















внимательное изученіе произведеній итальянской школы уже достаточно, чтобы предохранитъ отъ сего временнаго повѣтрія“. Но на дѣлѣ вышло иначе: онъ самъ сдѣлался романтикомъ, если не вполне, то, по крайней мѣрѣ, въ значительной степени.



С. Малютинъ.  
Поставецъ.

ужасъ, тѣ-же эффе́кты освѣщенія. На работы, слѣдующія за этой картиной; нужно смотрѣть, какъ на повторенія того, что уже было выражено въ ней.

Брюлловъ, какъ и всѣ русскіе художники того времени, писалъ картины религіознаго содержания, какъ, напр., „Распятіе“, „Взятіе богородицы на небо“;

Пестрый, блестящій, хаосъ красокъ на картинѣ Брюллова, въ которомъ „огонь Везувія и блескъ молній были похищены съ неба“ (по выраженію Рамазанова), также указываетъ на вліяніе французскаго романтизма. Увлеченіе чисто живописнымъ элементомъ, краской — составляетъ, какъ извѣстно, одну изъ характерныхъ особенностей французской романтической школы. Желаніе романтиковъ возвратитъ живописи ея законныя права, поправныя классицизмомъ, было вполне правильно, хотя картины самыхъ крайнихъ изъ представителей этого направленія являются просто калейдоскопами красокъ, коврами, составленными изъ самыхъ пестрыхъ лоскутковъ.

„Помпея“ осталась главнымъ произведеніемъ нашего художника, крайнимъ пунктомъ, выше котораго не поднялось его творчество. Вся его послѣдующая дѣятельность показываетъ намъ тѣ-же стремленія, какія мы видимъ въ „Помпеѣ“, ту-же идею смерти и гибели, то-же желаніе привести зрителя въ





С. Малютинъ.  
Стулъ.

„Апостолъ Филиппъ“ въ Исаакіевскомъ соборѣ. Но напрасно было бы искать у него здѣсь того простаго искусства, гдѣ бы все было почерпнуто въ великомъ источникѣ природы и души, напрасно было бы искать психологическаго отношенія къ сюжетамъ, богатства тонкихъ душевныхъ наблюдений. Въ такой несамостоятельный періодъ, какъ первая половина XIX вѣка, о хорошей религіозной живописи не могло быть и рѣчи. Художники ограничивались тѣмъ, что подражали классическимъ формамъ и повторяли образы, унаслѣдованные отъ итальянцевъ XVI вѣка. Картины Брюллова также написаны въ обычномъ стилѣ болонскихъ мастеровъ и кажутся

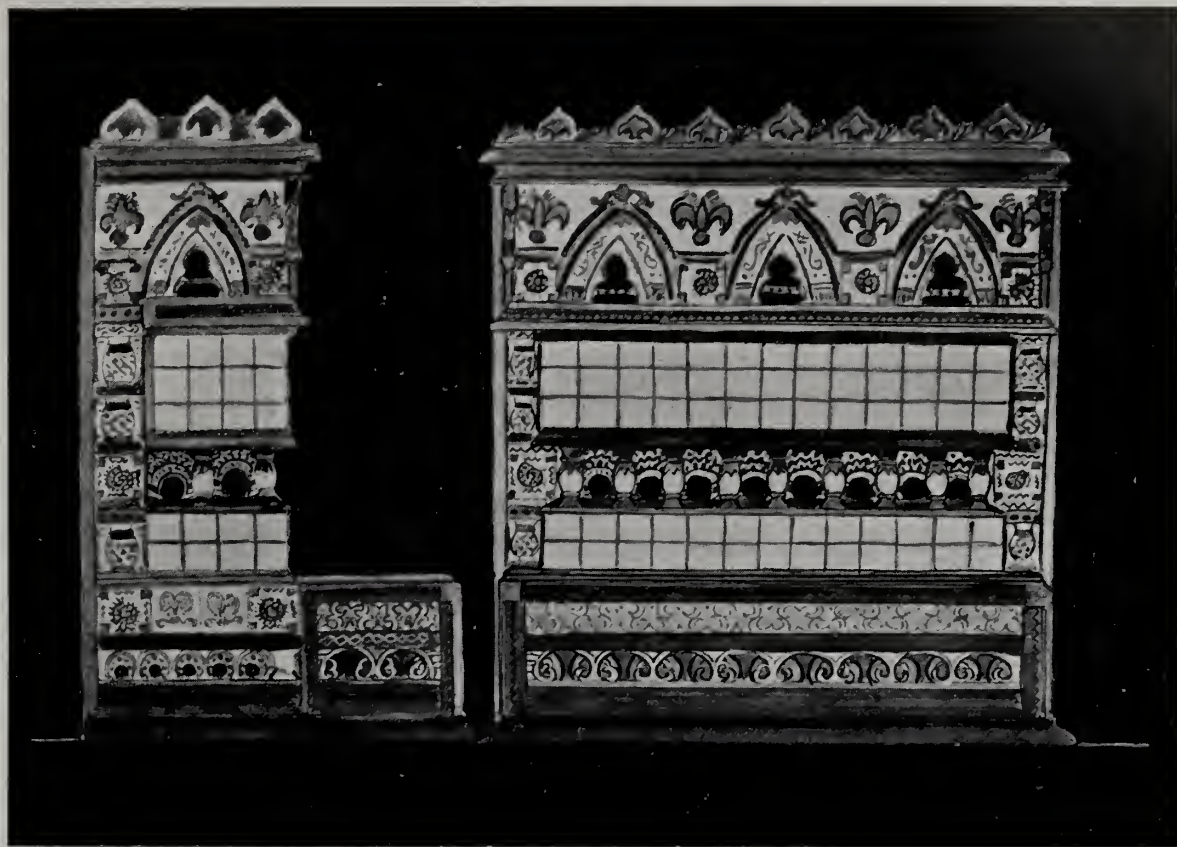
безжизненными и скучными, особенно послѣ тѣхъ шедевровъ древне-христианскаго искусства (напр., рельефы на двухъ переднихъ мраморныхъ колоннахъ, находящихся въ S. Marco въ Венеціи), гдѣ священная исторія понята и рассказана такъ человѣчески-просто, такъ трогательно-вѣрно, съ той душевной искренностью, какой античная древность не знала вовсе.

Чувствуя пристрастіе къ свѣтовымъ эффектамъ и къ сильнымъ и живописнымъ движеніямъ, Брюловъ выдвигаетъ на первый планъ эти особенности и въ своихъ жанро-



С. Малютинъ.  
Книжный шкафъ.





*С. Малютинъ.  
Печь купца Калашникова.*

выхъ картинахъ, сюжеты которыхъ онъ заимствуетъ изъ итальянскихъ нравовъ, изъ восточнаго быта и изъ рыцарскихъ временъ; здѣсь также видно вліяніе романтизма. Наконецъ, у Брюллова встрѣчаются аллегорическія картины; здѣсь онъ слѣдуетъ модѣ времени; аллегорія вошла въ русскую живопись вмѣстѣ съ поклоненіемъ болонцамъ, Пуссэну и Лебрену.

Итакъ, произведенія Брюллова не заключаютъ въ себѣ никакихъ новыхъ элементовъ, которые не находились бы уже въ произведеніяхъ другихъ націй. Брюловъ, какъ губка, впитываетъ въ себя всѣ направленія, господствовавшія тогда въ искусствѣ. Онъ не нашелъ своего собственнаго способа выраженія. Все то, что онъ далъ, это была смѣсь Доминикино, Пуссэна, Давида, Менгса, Делакруа, Робера. Брюловъ не могъ составить эпохи въ русскомъ искусствѣ. Сѣмена, посѣянные имъ на почвѣ русской живописи, не возросли. Изъ числа учениковъ Брюллова—а ихъ была цѣлая масса—никто не составилъ себѣ громкаго имени въ русскомъ искусствѣ и многіе погибли для него безслѣдно.

*Проф. Павлуцкій.*





О. Бруни (род. в 1800 г.).  
Женщина с амуромъ. (Колл. кн. Тенишевой въ Муз. Имп. Алекс. III).



О. Бруни (род. в 1800 г.).  
Женщина с амуромъ. (Колл. кн. Тенишевой въ Муз. Имп. Алекс. III).





*М. И. Д. В.*

*И. С. К. У. С. С. П. Б. А.*

No. 17 и 18.

1900.

*С. П. М. е. р. о. в. е. р. о.*



1900.

No. 17 и 18.

## ОГЛАВЛЕНІЕ.

## SOMMAIRE.

### ТЕКСТЪ.

Отъ редакціи. Фридрихъ Нитче.  
Дж. Рёскинъ. Прерафаэлитизмъ. Перев. съ  
англ. О. Соловьевой.  
Д. Мережковский. Левъ Толстой и Досто-  
евскій. Глава вторая. IV.  
З. Гиппиусъ. Торжество въ честь смерти.  
Фр. Нитче. Вальеръ въ Байрейтѣ. IV. Перев.  
съ нѣмецк. А. Коптяева.  
И. Грабаръ. Мюнхенскія выставки.  
Алекс. Бенуа. Письма со всемірной вы-  
ставки. I—II.  
Ф. Письма изъ Берлина. II.  
Алекс. Бенуа, Ю. Дицъ.  
И. Ръпинъ. Письмо въ газету „Россія“.  
Силанъ. Награды.  
Замѣтки.

### ИЛЛЮСТРАЦІИ.

11 снимковъ съ произведеній А. Галлена,  
Е. Ернефельта и В. Бломстеда.  
36 рисунковъ, виньетокъ и заставокъ Ю. Дица.

### ПРИЛОЖЕНІЯ.

Л. Бакстъ. Портретъ (оригинальная лито-  
графія).  
Гансъ Ольдъ. Портретъ Фр. Нитче. (Авто-  
типія).

Издатель-редакторъ С. П. Дягилевъ.

### TEXTE.

A la mémoire de Fr. Nietzsche.  
J. Ruskin. Les préraphaélites. (trad. de l'an-  
glais par M-me O. Soloviev.)  
D. Mérejkovski.—Léon Tolstoï et Dostoïewski  
II (5).  
Z. Hippius. Alma, tragédie de Minsky.  
Fr. Nietzsche. Wagner à Bayreuth. IV.  
(trad. de l'allemand par A. Koptiaïew).  
I. Grabar. L'exposition de Munich (Secession).  
Alexandre Benois. L'Exposition universelle  
(I—II).  
F. La „Neue Gemeinschaft“ des frères Hart.  
Alexandre Benois. Julius Diez.  
E. Répine. Les récompenses de Paris.  
Silène. Les récompenses de Paris et le „Mir  
Iskousstva“.  
Notices.

### ILLUSTRATIONS.

11 reproductions des oeuvres de peintres  
finlandais:  
A. Gallen. (p. p. 50, 54, 57, 59, 60).  
E. Jaernefelt. (p. p. 51, 53, 56).  
V. Blomstedt. (p. p. 52, 55).  
36 dessins de J. Diez (passim).

### HORS TEXTE.

Léon Bakst. Lithographie originale.  
Hans Olde. Portrait de Fr. Nietzsche. (tiré  
de la Revue „Pan“).

Editeur et Directeur de la Revue „Le Monde  
Artiste“ (Mir Iskousstva). Sergede Diaghilew.

Е. ЛАНСЕРЕ.



25 Августа скончался въ Веймарѣ Фридрихъ Нитше.

Къ звѣщающему нѣмѣ надъ этою могилою общевропейскому, отчасти и русскому, хороу послѣднихъ похвалъ и столь-же послѣднихъ порицаній присоединять нашъ голосъ мы-бы не хотѣли: судьба Нитше одна изъ тѣхъ, которыя могутъ безнаказанно ждать не только годы, десятки лѣтъ, но и цѣлыя столѣтія. Здѣсь время терпитъ. Писанія Нитше и еще не написанная, но уже слагающаяся, легенда о немъ такъ глубоко проникаютъ въ современную европейскую культуру, такъ для нея уже были, а главное будутъ знаменательны, по всей вѣроятности, самымъ роковымъ знаніемъ, что изслѣдовать въ настоящую минуту измѣненія, вносимыя Нитше въ кругъ идей и вѣрованій нашего поколѣнія, было-бы преждевременно. Можетъ быть, надъ этою могилою ожидающее молчаніе—глубже всѣхъ словъ:

*Die Nacht ist tief  
Und tiefer, als der Tag gedacht.*

Судъ и оцѣнка этого теловѣка, который былъ не только великимъ созерцателемъ, но и великимъ дѣятелемъ, по крайней мѣрѣ, пророкомъ великаго дѣйствія, принадлежатъ будущему, когда и во всемирно-историческомъ бытіи теловѣчества новое созерцаніе соединится съ новымъ дѣйствіемъ. Нитше нельзя понять однимъ сердцемъ или однимъ разумомъ—его надо сначала пережить всѣмъ существомъ своимъ: однимъ созерцаніемъ безъ дѣйствія его не измѣрить.

„Я люблю всѣхъ тѣхъ, кто подобенъ рѣдкимъ каплямъ дождя, которыя тяжело падаютъ изъ нависшей надъ людьми темной тучи. Эти капли предвозвѣщаютъ грозу—и, какъ всѣ предвозвѣстники, погибаютъ“, —говоритъ Заратустра.

Нитше самъ былъ однимъ изъ пророковъ этой великой грозы.

Намъ, русскимъ, онъ особенно близокъ. Въ душѣ его происходила борьба двухъ боговъ или двухъ демоновъ, Аполлона и Діониса, — та-же борьба, которая вѣчно совершается и въ сердцѣ русской литературы, отъ Пушкина до Л. Толстого и Достоевскаго. Идея „теловѣкобога“ была предпретена Достоевскимъ. Не даромъ Нитше называлъ этого „глубокаго теловѣка“, *der tiefe Mensch*, какъ онъ однажды выразился о Достоевскомъ, своимъ главнымъ и даже единственнымъ учителемъ въ области познанія души теловѣческой.

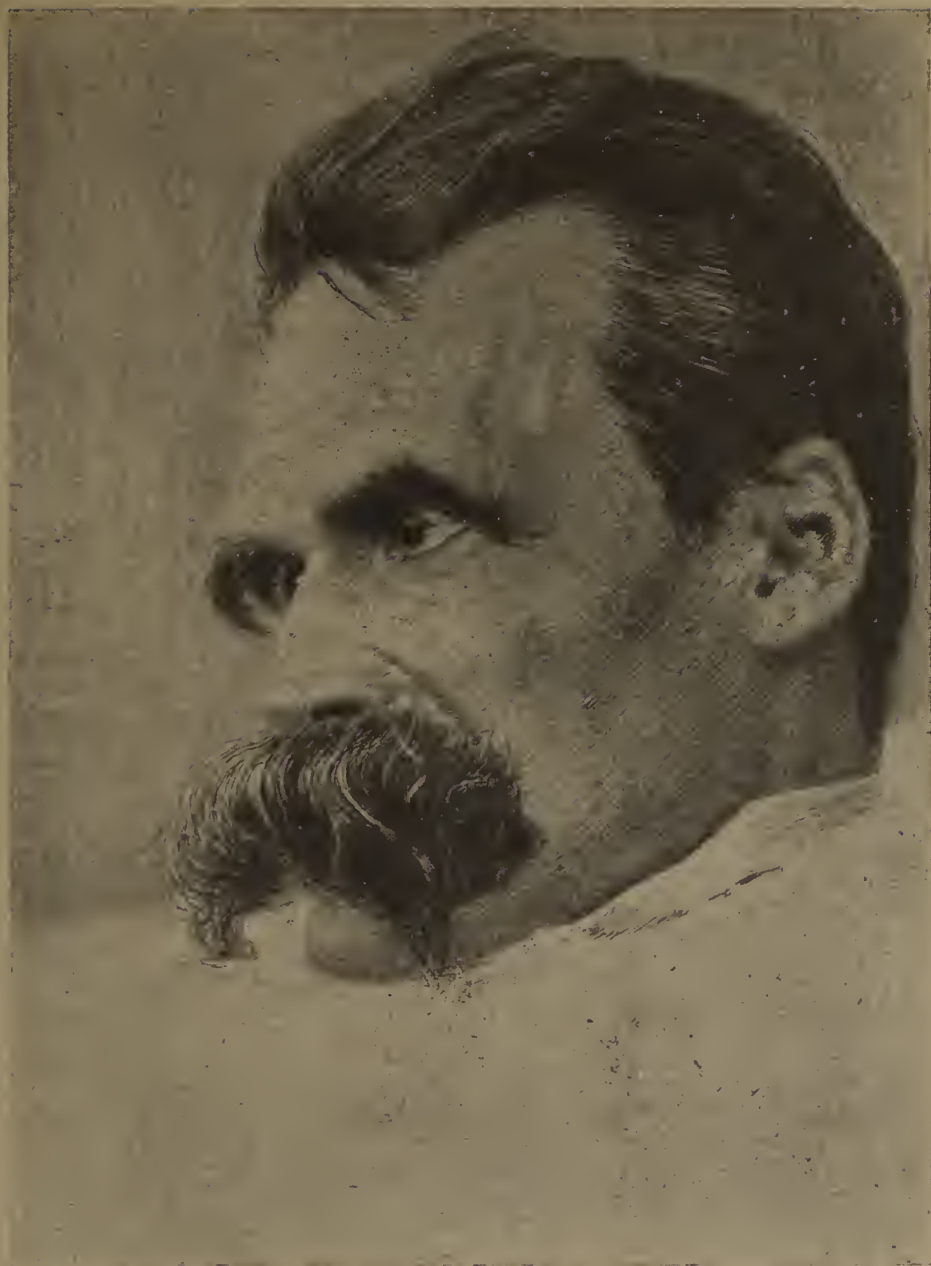
Нитше, какъ Достоевскій, вѣрилъ въ грядущія всемирныя судьбы Россіи. Сравнивая ее съ Римской Имперіей и противоположая Западной Европѣ, онъ говорилъ, что Россія одна еще можетъ ждать тею-либо, что у нея одной есть несокрушительная сила и „жрѣлость въ тѣлѣ“:



*„Russland die einzige Macht, die heute Dauer im Leibe hat, die warten kann, die etwas noch versprechen kann, — Russland, der Gegensatz-Begriff zu der erbärmlichen europäischen Kleinstaaterei und Nervosität“. (Götzen-Dämmerung).*

Для того круга мыслей и дѣятельности, который близокъ „Миру Искусства“, да и для всего будущаго русской и европейской культуры, Нипте не умерѣ. Все равно, за или противъ него, мы должны быть съ нимъ, близъ него. Можетъ быть, надо бороться съ нимъ, можетъ быть надо его преодолѣть, но бороться и преодолевать нельзя отвергая, отстраняя, высмѣивая или превознося, а можно только понимая и принимая—какъ согласное, такъ и противоположное—въ себя до послѣдней глубины своего чувства и разума.













# Прерафаэлитизмъ \*)

Дж. Рёскина. (Переводъ О. Соловьевой).

## ПРЕДИСЛОВІЕ.

Восемь лѣтъ назадъ, въ концѣ перваго тома „Современныхъ живописцевъ“ я отважился дать молодымъ англійскимъ художникамъ слѣдующій совѣтъ: „пусть обращаются къ природѣ вполне чистосердечно, доверчиво и усердно идутъ съ нею рядомъ, думая только о томъ, какъ бы понять ея смыслъ, ничего не отбрасывая, ничего не выбирая, ничѣмъ не пренебрегая“. Дуренъ или хорошъ былъ этотъ совѣтъ, но чтобы слѣдовать ему нужны были огромный трудъ и огромное смиреніе, а потому его въ большинствѣ случаевъ отвергли.

Совѣтъ этотъ былъ, однако, исполненъ наконецъ, и исполненъ буквально, кучкою людей, которыхъ наградили за то самой непристойной бранью, какую мнѣ когда-либо случалось видѣть въ печати. А потому считаю своимъ долгомъ относительно ихъ—опровергнуть завѣдомо ложныя показанія, которыя давались объ ихъ работахъ, и обратить вниманіе публики на достоинства, которыми работы эти, хотя-бы и несовершенныя въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, обладаютъ безспорно.

Денмаркъ Гилль.  
Августъ, 1851.

\*) Будучи несогласна со многими положеніями, изложенными въ настоящей статьѣ, редакція тѣмъ не менѣе рѣшила напечатать ее для ознакомленія читателей со взглядами недавно скончавшагося, знаменитаго англійскаго писателя Джона Рёскина. *Ред.*



# I.

Можно доказать съ большою достовѣрностью, что нѣтъ человѣка, которому было бы богомъ назначено жить и ничего не дѣлать; но не менѣе очевидно, мнѣ кажется, и то, что нѣтъ человѣка, котому не было бы опредѣлено находить счастье въ своемъ трудѣ. Сказано: „въ потѣ лица“, но нигдѣ не сказано: „въ надрываніи сердца“ будешь есть свой хлѣбъ. Думаю, что хотя съ одной стороны огромное зло причиняется людьми праздными, не дѣлающими того, что имъ положено дѣлать, и затѣвающими всякій зловерный вздоръ въ дѣлахъ,

совершенно ихъ не касающихся, но съ другой стороны зло также не мало-важное причиняется людьми, работающими сверхъ своихъ силъ; зло это заключается въ тѣхъ мрачныхъ воззрѣніяхъ на самую работу, которая неизбежно являются у нихъ и непремѣнно внушаются ими другимъ. Чтобы люди были счастливы въ своемъ трудѣ, нужны три вещи: во-первыхъ, — они должны для него годиться; во-вторыхъ — не должны работать слишкомъ много; въ третьихъ — должны имѣть сознаніе удачи въ работѣ, не сомнительное сознаніе, требующее для своего подтвержденія свидѣтельства другихъ людей, а сознаніе твердое, или, лучше сказать, твердое знаніе того, что такая-то доля работы сдѣлана хорошо, сдѣлана плодотворно, что бы ни говорили и ни думали объ этомъ другіе. Итакъ, чтобы человѣкъ былъ счастливъ, онъ долженъ обла-



А. Галленъ.  
На озерѣ.





Е. Ернифельт.  
Зима.





*В. Бломстедъ.  
Вечеръ.*

дать не только способностью исполнять свою работу, но и способностью вѣрно оцѣнивать ее.

Значитъ, первое, что ему нужно сдѣлать, если по несчастью за него не сдѣлали этого родители и наставники,—это узнать, на что онъ годенъ, въ разрѣшеніи какого вопроса онъ можетъ исполнѣ безопасно руководиться своими вкусами, если при этомъ не будетъ поддаваться указаніямъ своего самолюбія. Обыкновенно люди разсуждаютъ приблизительно такъ: „Я, кажется, не исполнѣ гожусь въ главные управляющіе фирмы — слѣдовательно, по всѣмъ вѣроятіямъ, гожусь въ лорды-канцлеры“. А между тѣмъ они должны-бы разсуждать вотъ какъ: „Я, кажется, не исполнѣ гожусь въ главные управляющіе фирмы, но, пожалуй, могу что-нибудь сдѣлать, если открою овощную лавочку: помнится, я прежде зналъ толкъ въ горошкѣ“; — слѣдуетъ братъ всегда ниже, а не выше, пока не дойдешь до самаго дна; твердо стоя на землѣ, можно въ полной безопасности надстраивать выше, вмѣсто того, чтобы пугать сосѣдей постоянными катастрофами. Но такое смиреніе стало особенно трудно въ наши дни, когда люди, исполняющіе болѣе скромныя обязанности, подвергаются всеобщему презрѣнію. Уничтоженіе толстыхъ перегородокъ, которыми когда-то отдѣлялись другъ отъ друга различные классы общества, сдѣлало пребываніе на низшихъ его ступе-



няхъ въ десять разъ болѣе постыднымъ, чѣмъ прежде, въ глазахъ большинства людей. Теперь, когда можно разбогатѣть, сдѣлать карьеру, и вернуться въ обществѣ прежде совершенно недоступномъ,—естественное недовольство чловѣка



*Е. Эрнфельтъ.  
Расчистка новины.*

не только разростается до неслыханныхъ размѣровъ, каково-бы ни было его положеніе, но для него становится даже позорнымъ оставаться въ томъ обществѣ, въ которомъ онъ родился, и онъ считаетъ своей обязанностью вылѣзть изъ кожи, чтобы стать „бариномъ“. Люди, пользующіеся какимъ-нибудь авторитетомъ въ



управленіи учебными заведениями, знаютъ, какъ обыченъ сталъ такой взглядъ. Чуть не каждый день приходится имъ получать письма отъ матерей, которыя желаютъ, чтобы всѣ ихъ шестеро сыновей поступили въ колледжъ, и во время лѣтнихъ вакацій совершили круговую поѣздку по Европѣ. Въ девяти изъ десяти подобныхъ писемъ корреспондентки объясняютъ свои докучливыя требованія



А. Галленъ.  
*Отцеубійца. (Финская тѣнь).*

желаніемъ сохранить за себѣю такое-то и такое-то положеніе въ свѣтѣ. Въ нихъ нѣтъ ни искренняго желанія дѣтямъ безопасности, ни желанія имъ дисциплины и нравственной пользы; есть одинъ только паническій ужасъ передъ невыразимымъ, страшнымъ бѣдствіемъ — оказаться на одинъ или два слоя ниже другихъ; бѣдствіемъ, которое нужно предотвратить во что бы то ни стало, цѣною всякой борьбы, всякой тревоги, даже сокращеніемъ самой жизни. Думаю, что ничто не могло бы оказать странѣ такой пользы, какъ перемѣна во взглядахъ

общества на это дѣло. Перемѣна эта была-бы возможна, если-бы нѣсколько благонамѣренныхъ людей, принадлежащихъ къ классу „джентльменовъ“, по принципу избрали себѣ какія-нибудь самыя смиренныя профессіи, снискали къ нимъ уваженіе и показали, что человѣкъ можетъ сохранить свое достоинство и остаться джентльменомъ въ самомъ лучшемъ смыслѣ, хотя и посвящаетъ часть своего дня физическому труду или даже принимаетъ покупателей стоя





*В. Блохинецъ.  
Пожаръ на островъ.*

за прилавкомъ. Я совсѣмъ не вижу, почему бы въживость, серьезность, отзывчивость къ чувствамъ другихъ людей, смѣлость, правдивость, любовь къ ближнему и къ отечеству и всѣ прочія свойства, изъ которыхъ состоитъ характеръ джентльмена, не могли попадаться за прилавкомъ точно такъ же, какъ въ другихъ мѣстахъ.

Итакъ, предположимъ, что образъ жизни человѣка и родъ его занятій были избраны разумно; второе необходимое условіе состоитъ въ томъ, чтобы человѣкъ не работалъ сверхъ силъ. Не буду говорить здѣсь ни о различныхъ ошибкахъ въ системѣ нашей общественной и экономической жизни,—ошибкахъ, которыя какъ-будто вынуждаютъ насъ работать сверхъ силъ только для того, чтобы можно было жить,—ни о неспособности большинства людей довольствоваться тѣмъ немногимъ, что дѣйствительно необходимо для ихъ счастья. Но имѣю кое-что сказать объ одной спеціальной причинѣ чрезмѣрнаго труда — о честолюбивомъ желаніи совершать великіе подвиги, хотя бы и съ помощью огромныхъ усилій. Желаніе это не только





Е. Эрнст.  
Этюдъ.

заставляетъ людей работать сверхъ силъ, но и всю ихъ работу обращаетъ имъ во вредъ.

*Ничто великое въ сферѣ умственной никогда не было создано великимъ усиленіемъ: великія вещи создаются великими людьми, и они создаютъ ихъ безъ усиленія. Въ настоящее время нѣтъ ничего, что понималось-бы менѣе, и ничего, что необходимо было-бы понять. Постараюсь выразить это, насколько могу, яснѣе, и объяснить, насколько могу, понятнѣе.*

Я выше сказалъ: „ничто въ сферѣ умственной дѣятельности“, такъ какъ не распространяю своего утвержденія на дѣятель-

ность нравственную. Наоборотъ, мнѣ кажется, что, такъ какъ намъ предопредѣлено втеченіе всей нашей жизни быть въ состояніи напряженного нравственного усиленія, намъ не слѣдуетъ быть въ состояніи усиленія физическаго или умственного. Вся наша энергія должна тратиться на работу души, — на великую борьбу съ Дракономъ, — на то, чтобы силою взять царствіе божіе. Но работа тѣла и работа головы должна дѣлаться спокойно и сравнительно безъ усиленія. Можно ходить за плугомъ съ утренней до вечерней зари, но не зачѣмъ въ сумерки участвовать въ гребной гонкѣ; отъ такого труда мы не приобрѣтемъ ничего, кромѣ болѣзни сердца.

Сколькихъ мученій избѣгли-бы тысячи людей, если-бы искренно поняли ту великую истину и законъ, по которому, если возможно созданіе великаго произведенія, то оно не сопряжено съ трудомъ; если такому произведенію надлежитъ явиться на свѣтъ, то одинъ только человѣкъ и способенъ создать его, и онъ его создаетъ съ гораздо меньшимъ усиленіемъ, чѣмъ мелкіе люди создаютъ маленькія вещи. Есть-ли какая-нибудь другая истина, столь-же ясно начертанная на всѣхъ дѣлахъ человѣческихъ? Не всѣ-ли величайшія произведенія носятъ на



челѣ печать легкости? Не всѣ-ли они ясно говорятъ не о томъ, что „здѣсь потрачено большое *усиліе*“, а о томъ, что „здѣсь потрачена большая сила“? Не усталостью смертнаго запечатлѣны всѣ могучія творенія, а силою божества; имен-

но этого-то мы теперь никогда и не понимаемъ, и думаемъ, что можемъ создать великія вещи въ потѣ лица; увы, этимъ путемъ мы только потеряемъ нѣсколько фунтовъ собственного вѣса, — и не добьемся ничего болѣе.

Но да не вводитъ это никого въ заблужденіе; да не примутъ великую истину за излюбленный догматъ молодыхъ людей, гласящій, что имъ не надо работать, если у нихъ есть талантъ. На дѣлѣ, гениальные люди гораздо болѣе прочихъ склонны къ труду; работа ихъ настолько плодотворнѣе работы другихъ людей, и они зачастую такъ мало сознаютъ божественную свою природу, что приписываютъ труду всѣ свои способности. „Если изъ меня дѣйствительно что-нибудь вышло, — въ чемъ я сильно сомнѣваюсь, — то я достигъ этого исключительно работой“, — такъ отвѣтилъ великій человекъ на вопросъ, какимъ образомъ онъ достигъ величія. Такъ говорилъ Ньютонъ, и такъ-же, я думаю,



А. Галленъ.  
Дятель.



говорятъ всѣ, чей геній проявился въ сферѣ положительныхъ наукъ. Геній въ сферѣ искусства по необходимости долженъ болѣе сознать свою силу; но во всѣхъ его проявленіяхъ отличительную черту составляетъ непрерывный, вѣрно направленный, счастливый и неизмѣнный трудъ, трудъ накопленія и дисциплинированія своихъ силъ, и гигантская легкость въ ихъ примѣненіи. Слѣдовательно, буквально ни одному человѣку не должно заботиться о томъ, геній онъ или нѣтъ; кто-бы онъ ни былъ, онъ долженъ работать, но работать спокойно и мирно; въ результатъ такой работы, естественно и безъ усилія, онъ произведетъ то, что богомъ назначено ему произвести, произведетъ лучшія свои вещи. Никакія муки и сердечныя терзанія не дадутъ ему способности произвести что-нибудь лучшее. Если онъ великій человѣкъ, онъ создаетъ великія вещи, если человѣкъ маленькій — вещи маленькія, но пока онъ будетъ работать спокойно, все, что онъ сдѣлаетъ, будетъ хорошо и вѣрно, а все, что онъ сдѣлаетъ въ тревогѣ и честолюбіи, будетъ фальшиво, безсодержательно и

никуда не годно.

Затѣмъ, третье необходимое условіе, какъ я уже говорилъ, заключается въ томъ, чтобы человѣкъ былъ хорошимъ судьбою своей работы. Это нужно главнымъ образомъ ради его независимости отъ общественнаго мнѣнія, а также ради той справедливой поддержки, которую даютъ ему чувство успѣха и честное сознаніе побѣды.

Я увѣренъ, что истинно питательныя и подкрѣпляющія свойства такого чувства почти неизвѣстны половинѣ современныхъ работниковъ. Какъ-бы самодовольство ни выражалось въ ихъ манерѣ держать себя, лихорадочная зависть другъ къ другу показываетъ достаточно ясно, какъ мало довѣрія внушаетъ имъ настоящее достоинство ихъ собственныхъ дѣяній. Та слишкомъ



А. Галленъ.  
Рисунокъ.



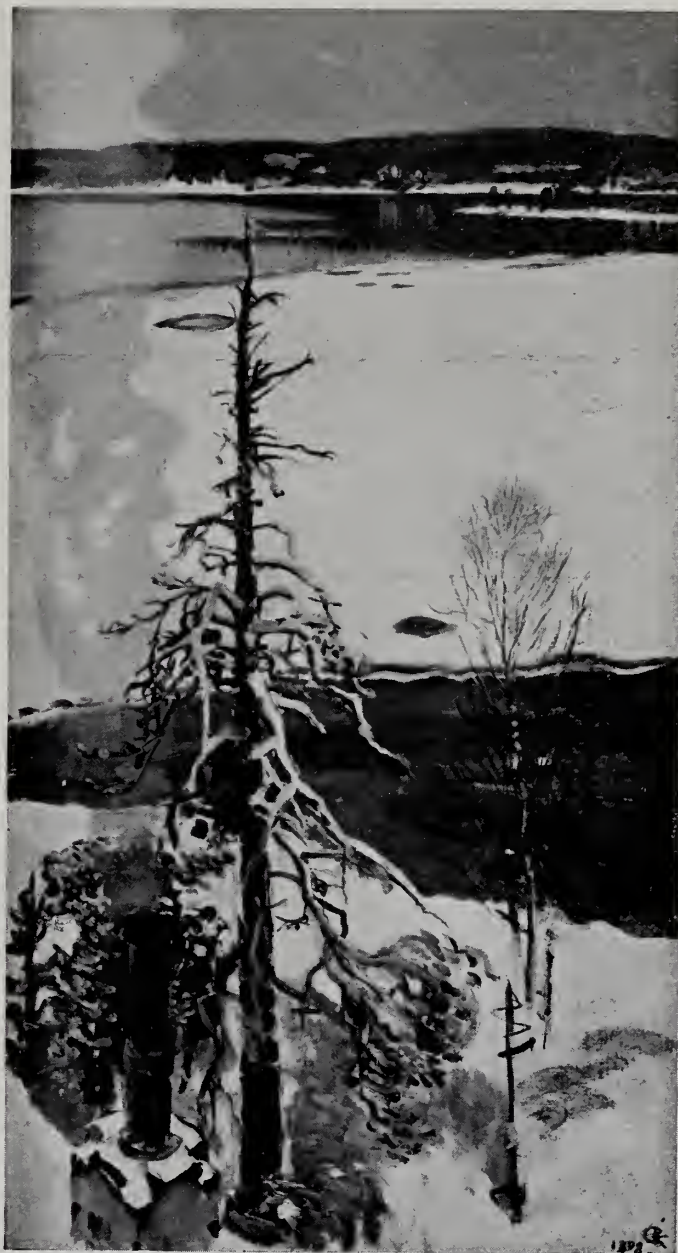
очевидная скорбь и беспомощность, которая выражается на лицах этих людей, уничтожаетъ всякую возможность предположенія, чтобы они имѣли твердую вѣру въ себя.

Я изложилъ эти принципы въ общемъ смыслѣ потому, что нѣтъ такого рода труда, къ которому бы они не примѣнялись; но существуетъ одна отрасль, въ которой наше незнаніе или забвеніе этихъ принциповъ породило неизмѣримую бездну страданій. Постараюсь рассмотреть этотъ вопросъ по отношенію къ этой именно отрасли — отрасли искусства.

Люди, занимающіеся искусствомъ, обыкновенно выбираютъ свою профессію свободно и считаютъ себя одаренными свыше спеціальными способностями, но тѣмъ не менѣе они въ большинствѣ случаевъ очень несчастны.

Происходитъ это, какъ мнѣ кажется, вотъ почему: людямъ этимъ, какъ по мнѣнію ихъ самихъ, такъ и по мнѣнію ихъ окружающихъ, полагается зарабатывать свой хлѣбъ не спокойнымъ и прилежнымъ трудомъ, а *даровитостью*, и потому они въ большинствѣ случаевъ стараются быть даровитыми и живутъ въ напряженномъ и совершенно ложномъ состояніи ума.

Ничего подобнаго нѣтъ ни въ какой другой профессіи. Адвокатъ можетъ, конечно, предполагать, что если онъ не остроумнѣе другихъ, то едва-ли будетъ имѣть успѣхъ; но онъ не станетъ изъ-за этого постоянно соображать, какъ-бы получше блеснуть своимъ остроуміемъ. Онъ вообще пойметъ и пойметъ очень скоро, что остроуміе нужно предоставить на волю божію, что кліенты будутъ требовать отъ



А. Галленъ.  
Зимнее утро.





А. Галленъ.  
Озеро.

него не остроумія, а твердаго знанія закона, энергичнаго и внимательнаго разсмотрѣнія и сопоставленія всѣхъ обстоятельствъ порученнаго ему дѣла; вотъ за что онъ будетъ получать деньги, вотъ здоровая и опредѣленная работа, за которую можно платить по столѣку-то въ часъ.



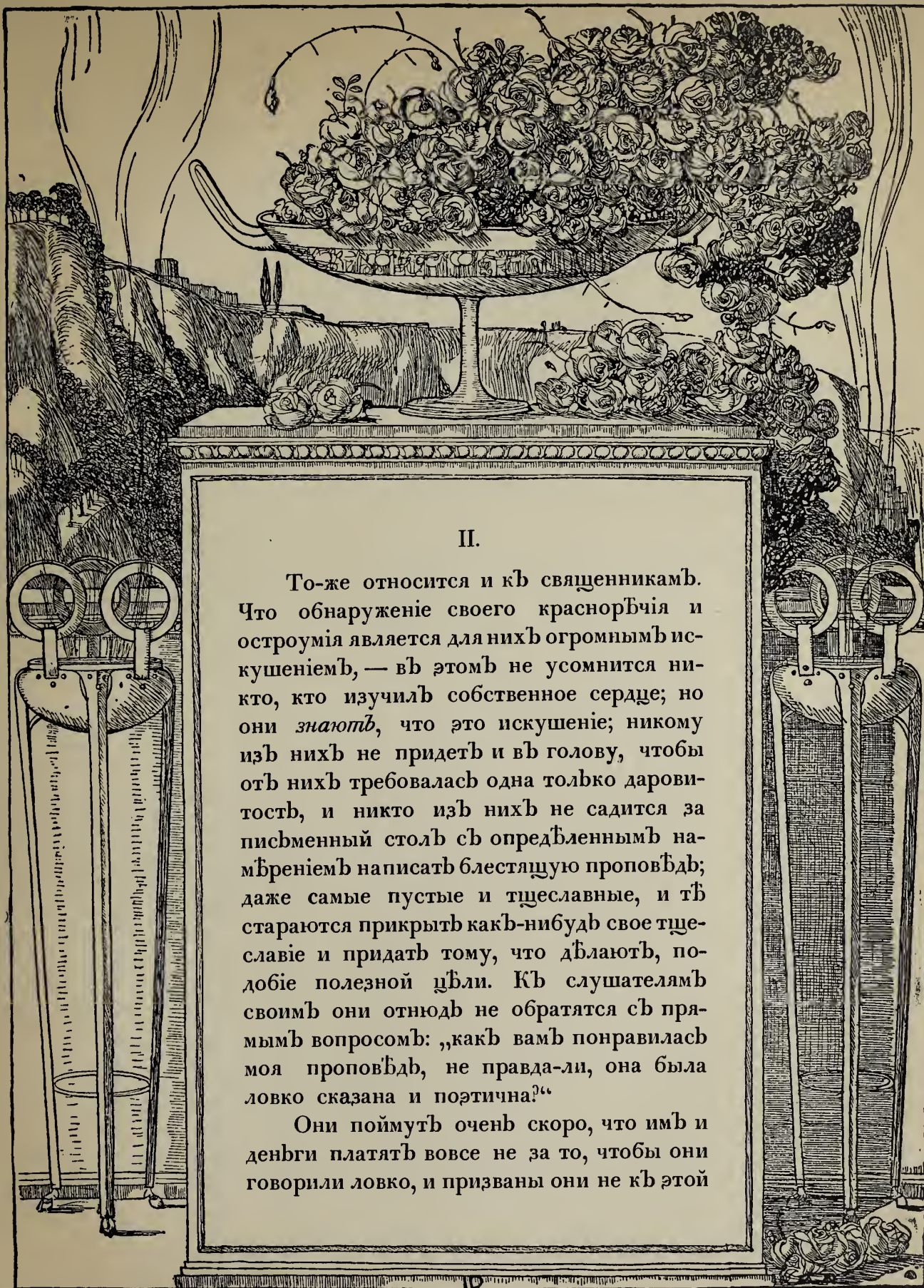












## II.

То-же относится и къ священникамъ. Что обнаруженіе своего краснорѣчія и остроумія является для нихъ огромнымъ искушеніемъ, — въ этомъ не усомнится никто, кто изучилъ собственное сердце; но они *знаютъ*, что это искушеніе; никому изъ нихъ не придетъ и въ голову, чтобы отъ нихъ требовалась одна только даровитость, и никто изъ нихъ не садится за писменный столъ съ опредѣленнымъ намѣреніемъ написать блестящую проповѣдь; даже самые пустые и тщеславные, и тѣ стараются прикрыть какъ-нибудь свое тщеславіе и придать тому, что дѣлаютъ, подобіе полезной цѣли. Къ слушателямъ своимъ они отнюдь не обратятся съ прямымъ вопросомъ: „какъ вамъ понравилась моя проповѣдь, не правда-ли, она была ловко сказана и поэтична?“

Они поймутъ очень скоро, что имъ и деньги платятъ вовсе не за то, чтобы они говорили ловко, и призваны они не къ этой





цѣли, а къ тому, чтобы проповѣдовать истину; если у нихъ случайно есть остроуміе, краснорѣчіе или оригинальность, — все это обнаружится и принесетъ пользу въ свое время, но гнаться за этимъ и постоянно выставлѣть на-показъ

— незначѣмъ, ибо если у нихъ и нѣтъ этихъ качествъ, то все-же можно быть хорошимъ пасторомъ и безъ нихъ.

Другое дѣло — несчастный артистъ.

Никто не ожидаетъ отъ него честной и полезной работы, но всѣ ищутъ въ немъ талантности. Оригинальность, проворство, изобрѣтательность, воображеніе, — отъ него требуется рѣшительно все, кромѣ того, что отъ него дѣйствительно зависитъ — кромѣ честнаго и основательнаго труда и добросовѣстнаго исполненія обязанности художника.

Какой обязанности? съ нѣкоторымъ удивленіемъ спроситъ читатель, и будетъ совершенно правъ, потому что многіе художники не только не имѣютъ, вѣроятно, никакого понятія о томъ, каковы ихъ



Ю. Дигг. Рисунокъ для программы юбилея И. Гутенберга.





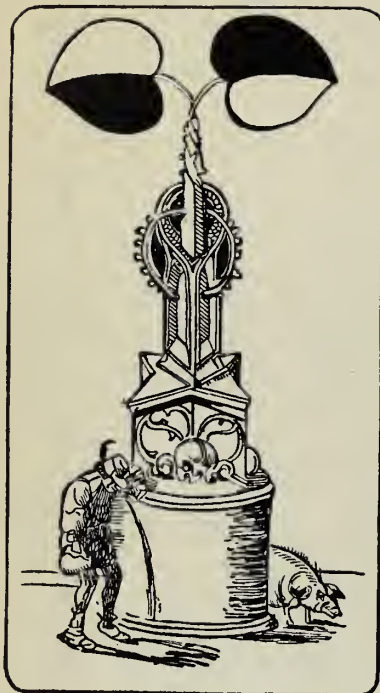
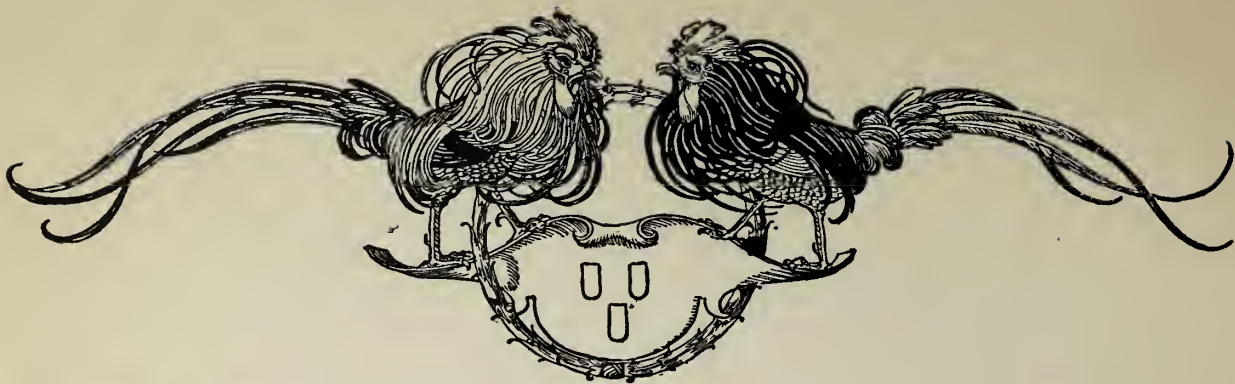
обязанности, но и не знаютъ даже, что онѣ у нихъ есть. А между тѣмъ, узнатъ это вовсе не такъ уже трудно. Способности, которыя человѣкъ находитъ въ себѣ, когда рѣшается стать художникомъ, заключаются, какъ я думаю, въ интенсивности наблюденія и легкости подражанія. Человѣкъ рожденъ наблюдателемъ и подражателемъ, и обязанность его — сообщать другимъ людямъ познанія о такихъ вещахъ, которымъ можно научить только черезъ посредство зрѣнія. Долгое время обязанность эта оставалась религіозной: художникъ долженъ былъ запечатлѣвать въ умахъ толпы реальность предметовъ въры и истину рассказаннаго Писаніемъ, придавая тому и другому видимую форму. Но теперь эта функція его упразднена и не замѣнилась еще никакой другой. У художника нѣтъ ни профессіи, ни цѣли. Онъ праздно бродитъ по лицу земли, гоняясь за призраками собственныхъ фантазій.



Ю. Дитцъ.

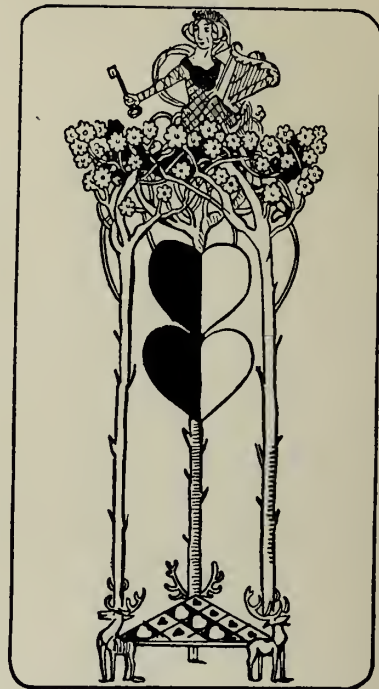






Ю. Дицъ. Игральныя карты.

Но назначеніе его совсѣмъ иное. Внезапный и повалъный натурализмъ или склонность копировать обыкновенные, существующіе въ природѣ предметы, обнаружившаяся среди европейскихъ художниковъ какъ-разъ въ то время, когда изобрѣтеніе книгопечатанія упразднило ихъ легендарные труды, — не была инстинктомъ ложнымъ. Его понимали не вѣрно и примѣняли дурно, но онъ подоспѣлъ какъ-разъ



Ю. Дицъ. Игральныя карты.



Ю. Дицъ.







буждалъ одновременно всѣхъ европейскихъ художниковъ къ исполненію ихъ истинной обязанности: къ точному воспроизведенію всѣхъ существовавшихъ въ ихъ время предметовъ, отмѣченныхъ историческимъ интересомъ или природною красотой, т. е. къ такому воспроизведенію, которое могло бы одновременно и содѣйствовать прогрессу наукъ и служить вѣрной описью всѣхъ памятниковъ былыхъ временъ, коимъ грозило полное уничтоженіе въ эпоху революціонныхъ перемѣнъ.

Инстинктъ этотъ, говорю я, появился какъ разъ во-время. Пусть представитъ себѣ читатель, какого рода общими познаніями обладали бы въ настоящее время народы Европы, еслибы ея художники поняли этотъ инстинктъ и повиновались ему. Предположимъ, что они бы дисциплинировали себя такъ, чтобы каждый могъ съ безошибочной точностью воспроизвести то, что болѣе всего его привлекаетъ, и раздѣлились бы на двѣ большія арміи—историковъ и натуралистовъ; первые съ безукоризненной вѣрностью изобразили бы всѣ зданія, города, поля битвъ, всѣ мѣстности, имѣющія хотя малѣйшій историческій инте-





ресѣ, совершенно прав-  
передавая то зрѣлище,  
ли въ данное время; то-  
ственно личнымъ своимъ  
зили бы столѣ-же прав-  
ныхъ, пейзажи и атмо-  
сферныхъ странъ земного  
заяхъ были бы вѣрные  
всѣхъ зданій, разрушен-  
и нововведеніями за по-



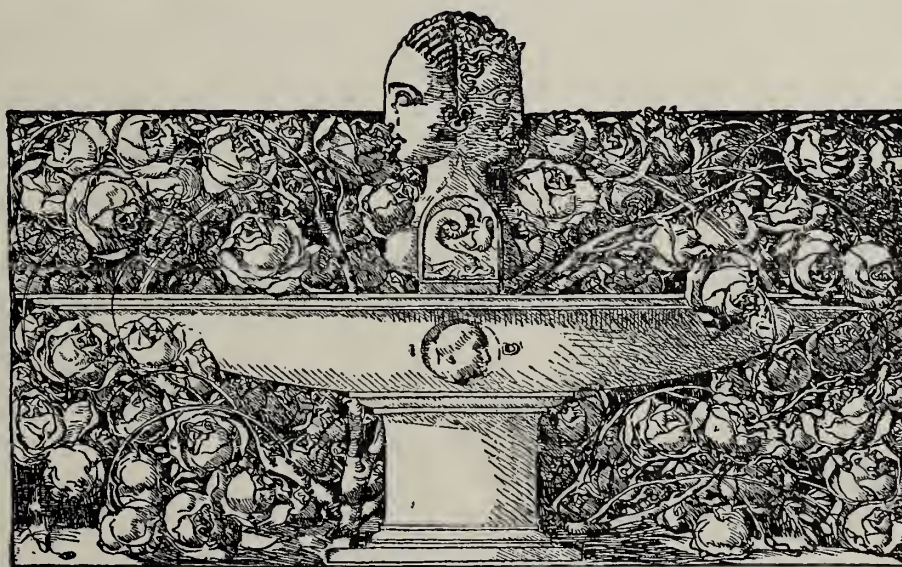
диво и во всей полнотѣ  
которое они представля-  
варищи ихъ, соотвѣт-  
способностямъ, изобра-  
диво растенія и живот-  
сферическія явленія  
шара; въ нашихъ му-  
и полныя изображенія  
ныхъ войною, временемъ  
слѣдніе 200 лѣтъ; мы

Ю. Дицъ.



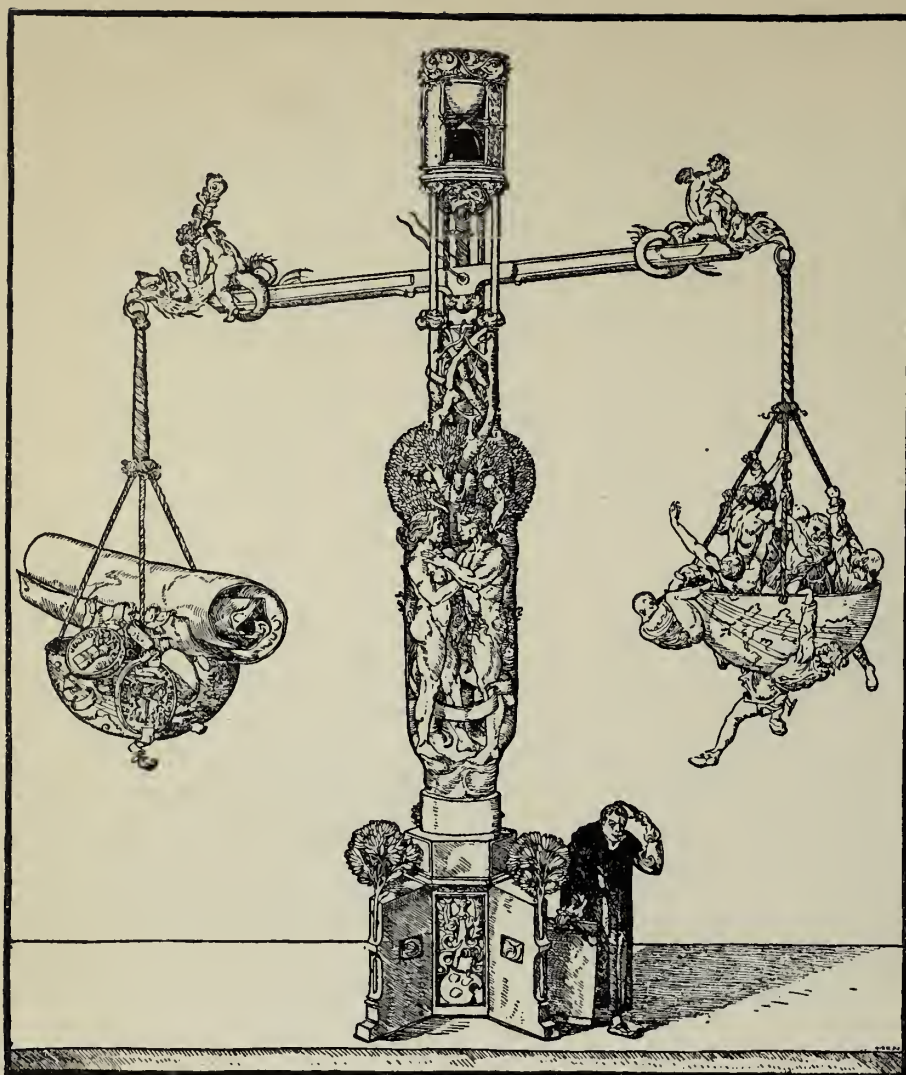
Ю. Дицъ. Иллюстрація къ поэмѣ „Коронація нуля“.





Ю. Дицз.





проникли бы въ самые сокровенные уголки всѣхъ горныхъ хребтовъ Европы и скалы ихъ были бы нарисованы съ точностью, которая сдѣлала бы уже бесполезными всѣ діаграммы геологовъ; каждое дерево въ лѣсу было бы изображено въ самомъ прекрасномъ своемъ видѣ и каждое животное въ своей дикой жизни; все это было бы уже размѣщено въ нашихъ національныхъ галереяхъ, и художники настоящаго времени трудились бы мирно и счастливо надъ умноженіемъ

этихъ коллекцій и доставленіемъ прочимъ людямъ подобныхъ средствъ къ познанію; — неужели такая жизнь была бы для нихъ менѣе почетна, чѣмъ добываніе сомнительнаго хлѣба „поразительными эффектами“?



Ю. Дичъ.







Они считаютъ, что правдивость — вещь слишкомъ легкая, а потому достойная презрѣнія. Такъ ихъ учили всю жизнь, но кто бы ни училъ ихъ—это неправда. Передать самую простую изъ всѣхъ простѣйшихъ чертъ природы такъ, какъ слѣдуетъ ее передать, — задача неимоверно трудная и достойная величайшаго усилія величайшаго человѣка; но нужно помнить, что никто не обязанъ ограничиваться чертами простѣйшими: всякій можетъ выискивать себѣ дѣло, гдѣ ему вздумается, и очень будетъ странно, если онъ не найдетъ ничего достаточно для себя труднаго. Такое оправданіе, впрочемъ, существуетъ только на словахъ: всякій художникъ хорошо знаетъ, что когда онъ отступаетъ передъ попыткой изобразить природу, какъ она есть, то дѣлаетъ это чаще по трусости, чѣмъ изъ презрѣнія къ самой задачѣ.

Предоставляю читателю дальнѣйшее разсмотрѣніе этого вопроса. У меня не хватило бы мѣста, чтобы изобразить ему хотя десятую долю тѣхъ преимуществъ, которыя имѣлъ-бы художникъ правильно





id.



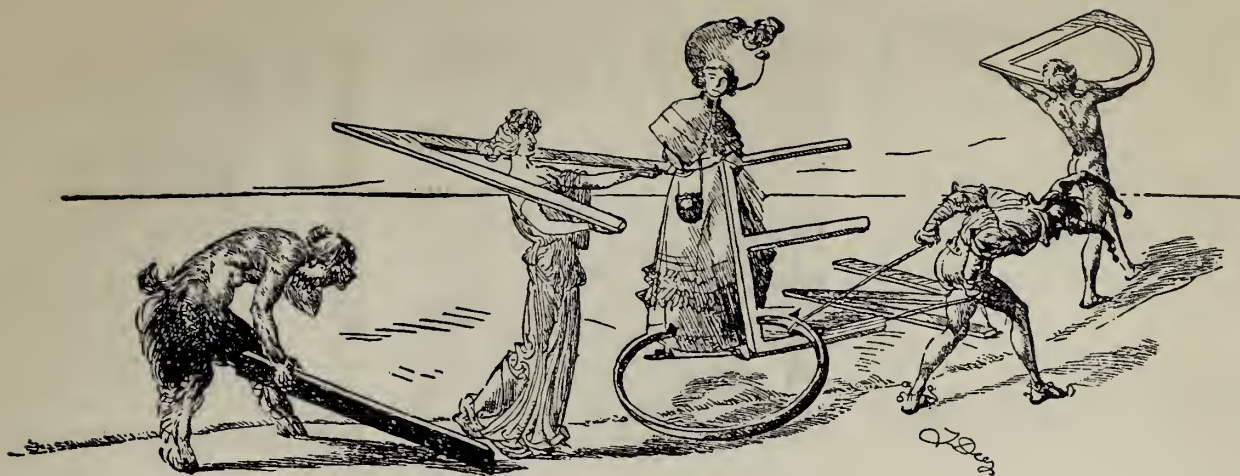
Ю. Дицъ.

понимающей свою миссію. Подумайте, какъ возвысился бы самъ человекъ, какъ сталъ бы доволенъ, какъ усерденъ, и преисполненъ самыхъ точныхъ и высокихъ познаній, какъ онъ былъ бы свободенъ отъ зависти, сознавая всю безпредѣльность вселенной, всю цѣну и вмѣстѣ незначительность того, что дѣлаетъ. Подумайте о пользѣ, о неизмѣримо большемъ интересѣ къ самому искусству, о легкомъ, доступномъ и совершенномъ познаніи, которое давалось бы черезъ его посредство; подумайте, насколько большее количество людей могло бы найти въ немъ не

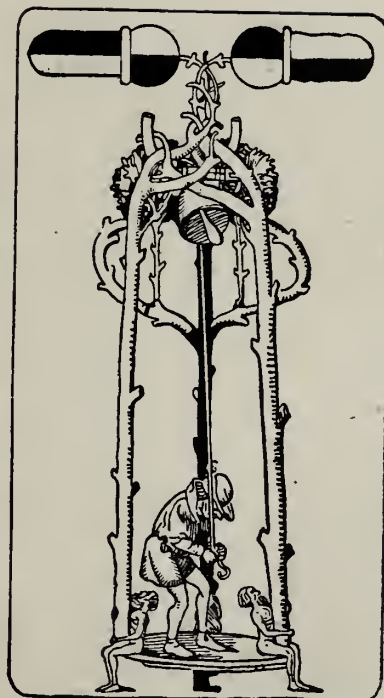
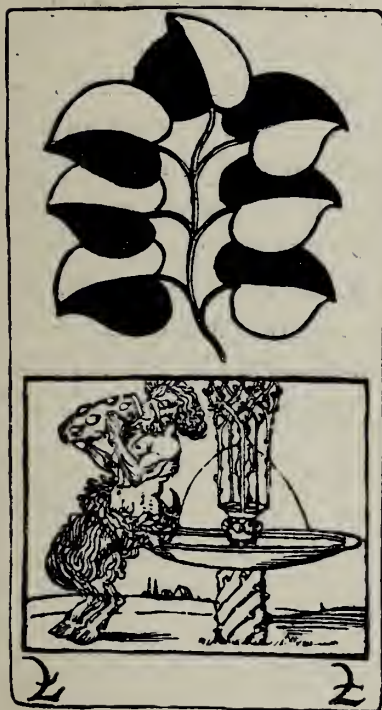
только здоровую для себя и полезную для другихъ дѣятельность, но и средство существованія; какое полезное направленіе было бы дано цѣлымъ легионамъ второстепенныхъ талантовъ, которымъ теперь предоставляетсяглохнуть въ ни-







Ю. Дитц.



Ю. Дитц. Игральныя карты.





шетѣ и несчастіи.  
все это, и огляни-  
ставки, полюбуй-  
„вещицами“, всѣ-  
фруктами и се-  
ми. Вотъ вамъ  
ровы въ болотѣ,  
бѣлые паруса въ



Представьте себѣ  
тесъ на наши вы-  
тесъ всѣми этими  
ми этими морями,  
мейными сценка-  
вѣчныя буря ко-  
вотъ вамъ вѣчныя  
бурю, вотъ нарѣ-

занный лимонъ на блюдечкѣ, вотъ дурачкія улыбки на ухмыляющихся физионо-  
міяхъ. Посмотрите и постарайтесь понять, что мы такое и чѣмъ могли бы быть.

Возьмемъ единичный примѣръ изъ одной отрасли археологіи. Пусть пред-  
ставятъ себѣ люди, интересующіеся церковной исторіей, какимъ сокровищемъ  
обладали бы мы въ настоящее время, если бы самые правдивые художники XVII  
и XVIII вѣка, вмѣсто того чтобы писать горшки, овощи и пьяныхъ мужиковъ,  
занились точнымъ воспроизведеніемъ церковной и домашней скульптуры въ  
нѣмецкихъ, фламандскихъ и французскихъ соборахъ и замкахъ; если бы вся-  
кое зданіе, разрушенное Французской или другими послѣдовавшими за ней  
революціями, было нарисовано во всѣхъ своихъ подробностяхъ, съ такой-же  
тщательностью, съ какой Міерисъ или Жераръ-Довъ выписывали барельефы  
купионовъ.

(Продолженіе будетъ).



Ю. Дицъ.





*МІРЪ*

*ЖЕКУССТА.*

№ 19—20.

1900.

*С. Петербургъ.*



1900.

No. 19 и 20.

## ОГЛАВЛЕНІЕ.

## SOMMAIRE.

### ТЕКСТЪ.

Дж. Рёскинъ. Прерафаэлитизмъ. Перев. О. Соловьевой.  
Д. Мережковский. Левъ Толстой и Достоевскій. Глава вторая. V.  
Н. Минскій. Фридрихъ Нитче.  
Ф. Берлинскія выставки.  
Игорь Грабаръ. Мюнхенскія выставки.  
Александръ Бенуа. Письма со всемирной выставки.  
Сендтънъ.  
Замѣтки.

### ИЛЛЮСТРАЦІИ.

13 снимковъ съ произведеній М. Якунчиковой.  
А. Голубкина. — Скульптура.  
„Золотая рѣшетка“ въ Кремль. (По фотографіи Барцевскаго).  
Старинная серебряная чаша.  
Берлинская выставка „Сецессионъ“ 1900 г. (11 снимковъ).  
Рисунокъ Л. Калькрейта. (стр. 94).  
Рисунокъ М. Либермана. (стр. 96).  
Заставка работы Е. Лансере.

### ПРИЛОЖЕНІЯ.

М. Якунчикова. Оригинальная литографія.  
А. Беклинъ. Охота Діаны.  
Издатель-редакторъ С. П. Давилевъ.

### TEXTE.

J. Ruskin. Les prérâphâlites. (trad. de l'anglais par M-me O. Soloviev.)  
D. Méréjkovski. Léon Tolstoï et Dostoïevski. II (5).  
N. Minski. Fr. Nietzsche.  
F. Les expositions de Berlin.  
I. Grabar. L'exposition de Munich. (Secession).  
Alexandre Benois. L'exposition universelle. (IV).  
Renseignements.  
Notices.

### ILLUSTRATIONS.

13 reproductions des oeuvres de Marie Jakountchikoff. (p. p. 74—85).  
A. Goloubkine. Un vase. (p. 86).  
Coupe ancienne, russe, (argent) (p. 87).  
Détail de l'ancienne grille dorée du Krémelin de Moscou. (fer forgé) (p. 88).  
L'exposition de Berlin. (Secession) 1900. (11 reproductions tirées du catalogue officiel de l'Exposition. Berlin. B. P. Cassirer).  
H. Thoma. p. 91.  
H. Marées. p. 91.  
Th. Heine. p. 92.  
H. Baluschek. p. 92.  
L. Dill. p. 93.  
J. Whistler. p. 93.  
A. Renoir. p. 93.  
L. Kalckreuth. (2 reproductions). p. 94.  
I. Delvin. (p. 95).  
A. Zorn. (p. 95).  
F. Uhde. (p. 96).  
M. Liebermann. (Dessin). p. 96.

### HORS TEXTE.

Marie Jakountchikoff. Lithographie originale.  
Arnold Böcklin. La chasse de Diane.  
Editeur et Directeur de la Revue „le Monde Artiste“ (Mir Iskousstva) Serge de Diaghilew.





## Прерасфазлитизмъ.

Дж. Рёскина. (Переводъ О. Соловьевой).

(Продолженіе).

Какія неисчислимыя сокровища сохранились до сихъ поръ въ старинныхъ барелъефахъ, съ ихъ разнообразнымъ легендарнымъ содержаніемъ и тонкой выразительностью, въ этихъ неоцѣненныхъ свидѣтельствахъ о характерѣ, чувствахъ, обычаяхъ и исторіи прошедшихъ поколѣній; въ заброшенныхъ, полуразвалившихся церквахъ и домашнихъ постройкахъ, быстро исчезающихъ съ лица земли. Эти сокровища, разъ они будутъ утрачены нами, уже не возвратятся намъ никакими трудами живущаго человѣчества. Подумайте объ этомъ и взгляните на міриады людей, достаточно умѣлыхъ, чтобы при самой заурядной подготовкѣ оставить намъ вѣрныя описи всего этого, и зарабатывающихъ свой хлѣбъ изображеніями плясокъ голыхъ женщинъ, писанныхъ съ академическихъ моделей, или идеальныхъ рыцарей въ латахъ, купленныхъ у старьевщика, или вѣчныхъ сценъ изъ Жиль-блaza, Донъ-Кихота и Векфильдскаго священника, или горныхъ пейзажей, гдѣ на первомъ планѣ разгуливаютъ и размахиваютъ ружьями молодые лондонскіе фаты въ шотландскихъ шляпахъ. Только подумайте обо всѣхъ этихъ вещахъ во всемъ ихъ необъятномъ и невыразимомъ тупоуміи, а потомъ пойдите и встаньте передъ разбитымъ барелъефомъ на лѣвыхъ дверяхъ Линкольнскаго собора и посмотрите, не разобьется-ли при видѣ его что-нибудь и въ вашемъ сердцѣ.

Но, въ негодованіи спросите вы, неужели-же ни для воображенія, ни для творческой способности, ни для поэтической силы, ни для любви къ идеальной красотѣ не должно оставаться никакого мѣста? Должно,—самое высокое, самое почетное мѣсто, которое достигается только въ служеніи истинѣ и съ ея помощью. Гдѣ есть воображеніе и чувство, тамъ они обнаружатся безъ всякаго





М. Якунчикова.  
Пейзажъ.

насилія; а если они и могутъ быть развиты искусственно, воспитаніе, которое дастъ имъ такая школа, самое лучшее, какое они могутъ получить. Безграничная нелѣпность и несостоятельность нашей теперешней школы заключается въ томъ, что мы недостаточно высоко ставимъ воображеніе и творчество и полагаемъ, что можно научить имъ. Изъ каждой фразы, когда-либо написанной мною, читатель увидитъ, что я придаю этимъ силамъ значеніе всегда одинаковое — значеніе чисто божественнаго дара, котораго нелзя ни получить, ни увеличить, ни какимъ бы то ни было образомъ измѣнить посредствомъ обученія, а можно только различными способами скрыть и притупить. Поймите это

вполнѣ; знайте разъ навсегда, что поэтъ на холстѣ—существо совершенно той же породы, что и поэтъ въ пѣснѣ,—и почти всѣ ошибки нашихъ методовъ преподаванія упразднятся этимъ сами собою. Кто-же изъ насъ считаетъ возможнымъ воспитывать людей поэтами, изготовлять поэтовъ по какимъ-бы то ни было общимъ рецептамъ или производить ихъ особою культурой?

Даже если мы замѣтимъ въ юношѣ нѣчто такое, что можетъ, развившись, обратиться въ такую силу, неужели, намѣреваясь сдѣлать его поэтомъ и ничѣмъ инымъ, мы тотчасъ воспретимъ ему всякую спокойную, прилежную и разумную работу? Неужели и единственнымъ предметомъ его изученія поставимъ законы стихосложенія, будто-бы открытые критиками въ произведеніяхъ прежнихъ писателей? Какія-бы ни были у мальчика способности, что можетъ выйти изъ нихъ при такомъ воспитаніи? Ужъ развѣ, что онѣ такъ сильны, что прорвутъ всѣ эти сѣти лжи и тщеславія и построятъ себѣ основу вопреки намъ; если-же, какъ оно случается въ миллионѣ случаевъ противъ одного, природныя дарованія для этого слишкомъ слабы, можетъ-ли подобное воспитаніе повести къ чему-либо, кромѣ ничтожества и изломанности всего



человѣка? Но если у насъ есть здравый смыслъ, не постараемся-ли мы усилить воспитаніемъ всѣ его умственныя способности, придать искренность и горячность всѣмъ его чувствамъ, и не предоставимъ-ли остальное на волю божью? Вотъ, какъ должны мы поступить, говорю я (если у насъ хватитъ на то здраваго смысла), когда хотимъ произвести поэта слова; но когда намъ надо произвести поэта краски — какъ приниматься за это дѣло? По всѣмъ вѣроятіямъ, мы начнемъ такъ. Прежде всего внушимъ пятнадцати или шестнадцати-лѣтнему юношѣ, что природа преисполнена ошибокъ и что ему надо исправлять ее, а что Рафаэль—совершенство, и чѣмъ больше копировать Рафаэля — тѣмъ лучше; затѣмъ внушимъ ему, что когда онъ достаточно накопируетъ Рафаэля, ему слѣдуетъ и самому написать что-нибудь вродѣ Рафаэля, хотя въ то-же время и оригинальное, то-есть попробовать написать что-нибудь очень талантливое изъ своей собственной головы, но такъ, чтобы это „что-то талантливое“ сообразовалось съ Рафаэлевскими правилами: чтобы въ немъ былъ главный свѣтъ на пространствѣ одной седьмой всей картины, и главная тѣнь на пространствѣ одной ея трети, чтобы въ



М. Янчикова.  
Крестъ.





*М. Якуникова.  
Изъ окна стараго дома.*

картинѣ не было головѣ въ одинаковомъ поворотѣ, и чтобы всѣ дѣйствующія лица обладали идеальной красотой самаго высшаго порядка, каковая красота зависитъ частью отъ греческой формы носа, частью отъ выражающихся въ десятичныхъ дробяхъ пропорціяхъ разстоянія между ртомъ и подбородкомъ, но частью также и въ степени тѣхъ усовершенствованій, которыя шестнадцатилѣтній юноша можетъ внести въ творенія Господа вообще. Вотъ, говорю я, какого рода ученіе мы преподаемъ нашимъ юношамъ, вотъ, что мы имъ внушаемъ и лекціями въ королевской академіи, и печатными критиками, и восторгами публики, и наконецъ — средствомъ также немаловажнымъ — солиднымъ вѣсомъ золота! И мы удивляемся, что у насъ нѣтъ художниковъ!

Но мы дѣлаемъ нѣчто еще худшее. За послѣдніе года нѣкоторое сознаніе настоящаго смысла такого ученія пробудилось у нѣсколькихъ самыхъ молодыхъ нашихъ художниковъ. Оно могло появиться только у самыхъ молодыхъ, такъ какъ болѣе зрѣлые или свыклись съ фальшивой системой, или прошли черезъ нее и забыли ее, почти не понимая степени причиненнаго имъ вреда. Сознаніе это появилось среди нашихъ юношей, выросло и созрѣло въ смѣлую дѣятельность. Само собою разумѣется, оно не могло-бы и существовать, если-бы не опиралось на сильныя инстинкты и значительную самонадѣянность,—иначе его



тотчасъ-бы задавила тяжесть общественного авторитета и установленныхъ закономъ правилъ.

Но сильныя инстинкты склонны дѣлать людей странными и грубыми; самоувѣренность, хотя-бы вполне основательная, склонна придавать многому, что они говорятъ и дѣлаютъ, видъ дерзости.

Взгляните на самоувѣренность Уордсворта, отъ которой почти всякое слово его предисловія звучитъ вызовомъ: у него было ея никакъ не больше, чѣмъ это было нужно, чтобы онъ могъ дѣлать свое дѣло, и тѣмъ не менѣе, его предисловія выходятъ у него мѣстами очень нелюбезны.

Представимъ-же себѣ такое упрямство и самонадѣянность въ юношѣ, подвизающемся на поприщѣ искусства, техническая сторона котораго



М. Якуникова.  
На колокольнѣ.



М. Якуникова.  
Пейзажъ.





*М. Яхунчикова.  
Игрушечный городъ изъ дерева.*

несомнѣнно лучше всего узнается отъ учителей,—и мы едва-ли будемъ удивляться, что многое въ его работѣ какъ будто неуклюже и неловко, что многіе, даже самые умѣренные изъ его судей, воспитанныхъ въ системѣ, законы которой онъ попираетъ, смотрятъ на него съ предубѣжденіемъ, а завистливые и тупые — съ полнымъ презрѣніемъ и порицаніемъ; представимъ себѣ далѣе, что отличительнымъ признакомъ системы, подлежавшей ниспроверженію, было въ настоящемъ случаѣ преслѣдованіе красоты въ ущербъ силѣ и правдѣ,—и можно съ большою достовѣрностью заключить а priori, что люди, которымъ суждено успѣшно бороться съ вліяніемъ этой системы, должны обладать лишь слабымъ природнымъ чувствомъ красоты и быть поэтому совершенно нечувствительными къ тѣмъ соблазнамъ, которые оно представляетъ. Если принять въ соображеніе совокупность этихъ условій, то не покажется уже особенно страннымъ, что картины, написанныя въ такомъ духѣ сопротивленія людѣмъ, чрезвычайно молодыми, чрезвычайно упрямыми въ своихъ инстинктахъ, непоколебимыми въ своей самонадѣянности и лишь въ слабой степени одаренными врожденнымъ чувствомъ красоты, — что картины эти едва-ли разсчитаны на то, чтобы съ перваго взгляда отвлечь наши симпатіи отъ произведеній, обогащенныхъ плагиатами, отполированныхъ условностью, уснащенныхъ всѣми прелестями искусственной милотовидности и рекомендованныхъ нашему уваженію установленными авторитетами.



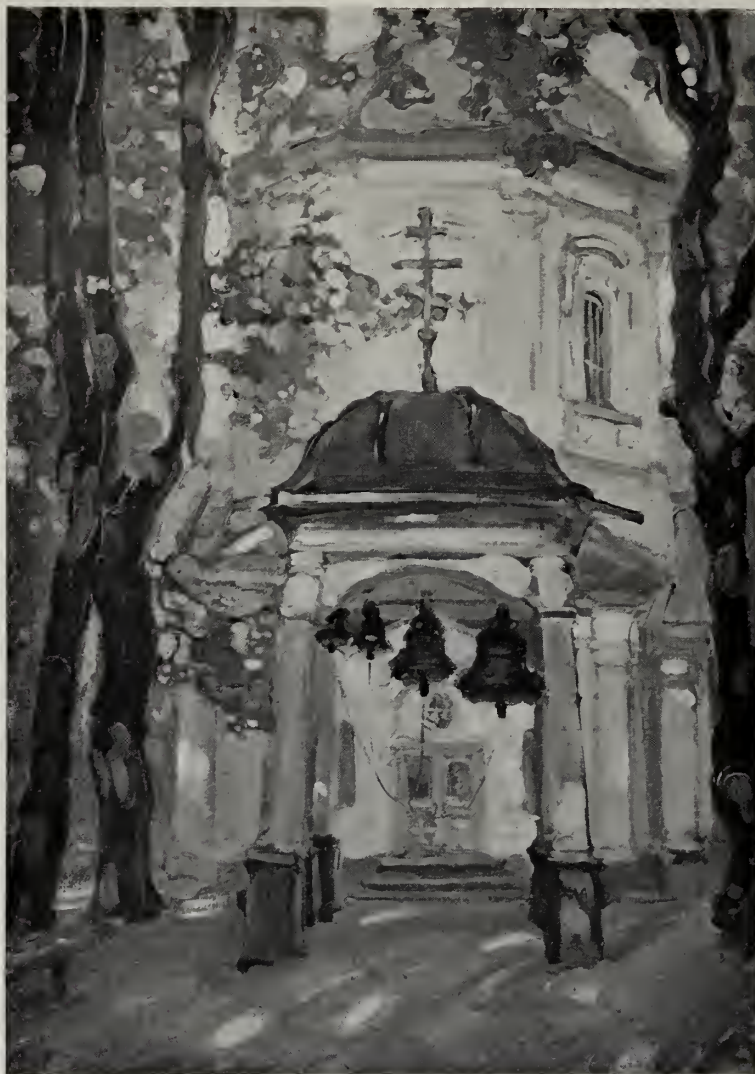
Съ другой стороны, можно считать весьма вѣроятнымъ, что силъ характера, нужной для такой борьбы, отсутствію всякихъ отвлекающихъ чувствъ, какъ уваженія къ прошлой красотѣ и любви къ красотѣ идеальной, будутъ соответствовать и энергія въ преслѣдованіи тѣхъ особыхъ цѣлей, которыми задались молодые художники, и успѣхъ въ достиженіи этихъ цѣлей.

Такъ оно вышло и на дѣлѣ, но въ какой мѣрѣ — предположить заранее было невозможно. Чтобы два юноши, одинъ восемнадцати, другой двадцати лѣтъ, создали себѣ совершенно самостоятельный и вполне искренній методъ работы и держались его съ восторженной послѣдовательностью, вопреки всевозможнымъ увѣщаніямъ и всеобщему противодѣйствию, — это само по себѣ уже довольно странно; не менѣе странно, пожалуй, и то, что, проработавъ три-четыре года, они произвели вещи, во многихъ отношеніяхъ не уступающія Альбрехту Дюреру; но что всего страннѣе, что такъ удивительно, что показалось-бы невѣроятнымъ всякому, кромѣ очевидца, такъ это оглушительный и единодушный ревъ, который подняли противъ нихъ присяжные критики, полное отсутствіе всякой великодушной помощи или поддержки со стороны людей, которые могли-бы измѣрить ихъ трудъ и оцѣнить успѣхъ, и грубый, бессмысленный хохотъ тѣхъ, кто не можетъ ни того, ни другого.



*М. Якуникова.  
Перушечный городъ изъ дерева.*





*М. Яковлева.  
Церковь въ старой усадьбѣ.*

И какъ будто всего этого не довольно, — еще и частная злоба ополчилась на нихъ своими обычными мелкими и грязными средствами. На слѣдующій день послѣ того, какъ я написалъ въ Times свое второе письмо въ защиту прерафаэлитовъ, я получилъ по поводу одного изъ нихъ анонимное письмо, написанное, очевидно, человекомъ почти безграмотнымъ и представляющимъ собою самый гнусный образецъ мелкой злобы. Думаю, что публикѣ не бесполезно это узнать, чтобы составить себѣ нѣкоторое понятіе объ источникахъ того настроенія, которое орудуетъ противъ этихъ людей. Чѣмъ оно вызвано впервые — опредѣлить трудно, такъ какъ едва-ли можно предположить, чтобы простая эксцентричность молодыхъ художниковъ могла возбудить такую жестокую и непримиримую вражду,

вражду, не останавливающуюся ни передъ какими, самыми наглыми клеветами. Обвиненіе въ „отсутствіи перспективы“ было однимъ изъ самыхъ любопытныхъ ингредиентов того крика и визга, который поднялся въ Times и замеръ въ слабомъ ворчаніи Art Union'a; я опровергалъ его въ Times'ѣ, теперь рѣшительно отрицаю вторично. Въ трехъ картинахъ изъ четырехъ, о которыхъ идетъ рѣчь, не было ни одной перспективной ошибки. Но даже если-бы онѣ и были — что же тутъ было-бы особенно замѣчательнаго?

За исключеніемъ картинъ Давида Робертса, на стѣнахъ академіи, я думаю, врядъ-ли найдется хоть одинъ архитектурный рисунокъ, вѣрный по перспективѣ; во всю мою жизнь я встрѣтилъ только двоихъ людей, достаточно знакомыхъ съ перспективой, чтобы начертить готическую арку въ плоскости, перпендикулярной картинной плоскости и вычислить соотвѣтствующія сокращенія ея глубины и изгибовъ.













М. Якуникова.  
Чехлы.

Архитектора наши, конечно, этого не умбютъ. Не да-  
лѣе какъ на этихъ дняхъ, изъ  
разговора съ однимъ изъ са-  
мыхъ выдающихся, авторомъ  
весьма цѣнныхъ сочиненій, я  
убѣдился, что онъ не умѣетъ  
привести въ перспективу про-  
стого круга. И при такомъ-то  
общемъ состояніи науки, наши  
рецензенты осмѣливаются со-  
общать намъ, что деревья лѣса  
въ „Силвіи“ мистера Гонта  
и пучки лилій въ „Монастыр-  
скихъ думахъ“ мистера Кол-  
линза нарисованы не въ пер-  
спективѣ!

Въ подобныхъ обстоятель-  
ствахъ, мнѣ кажется, было-бы  
довольно любезно и вовсе не  
глупо со стороны самихъ ака-  
демиковъ вступить за своихъ  
юныхъ питомцевъ, хотя-бы по-  
средствомъ опроверженія тѣхъ  
вымышленныхъ фактовъ, кото-



М. Якуникова.  
Съ террасы.



рые сообщались объ ихъ картинахъ \*), и направленія умовъ и взоровъ публики къ несомнѣннымъ достоинствамъ этихъ картинъ.

Если-бы наши профессора просто сообщили о нихъ каждый личное свое мнѣніе, подписались подъ нимъ и напечатали его, я думаю, это оказало-бы анг-



М. Якуникова.  
Пейзажъ.

лійскому искусству больше пользы, чѣмъ все, что когда-либо дѣлала для него Академія, со дня своего основанія. Но такъ какъ надѣяться на это я не могу, мнѣ остается только просить публику повнимательнѣе разсмотрѣть картины и отнестись къ нимъ съ той снисходительностію и уваженіемъ, котораго, какъ я старался доказать, онѣ вполне заслуживаютъ.

---

\*) Эти ложныя показанія можно раздѣлить на три главные отдѣла и опровергнуть послѣдовательно.

Во-первыхъ — ходячее въ обществѣ и въ прессѣ заблужденіе, что прерафаэлиты подражали *ошибкамъ* раннихъ итальянскихъ художниковъ.

Такой выдумкѣ могли повѣрить развѣ только въ Англіи, такъ какъ сравнительно немногіе англичане видали на своемъ вѣку картины итальянскихъ прерафаэлитовъ. Если-бы они ихъ видѣли, то знали-бы, что картины прерафаэлитовъ настолько-же выше итальянцевъ по искусной Technikѣ, силѣ рисунка и пониманію эффектовъ, насколько ниже ихъ по граціи и прелести замысла, что, словомъ, между этими двумя стилями нѣтъ и тѣни сходства. Прерафаэлиты не подражаютъ никакимъ кар-





*М. Якунчикова.  
Въ Москвѣ.*

Но пусть слова мои никого не вводятъ въ заблужденіе. Я привелъ картины прерафаэлитовъ только какъ образцы того рода ученія, которымъ желалъ-бы замѣнить методы преподаванія въ нашихъ современныхъ художественныхъ школахъ, какъ образцы удивительнаго успѣха въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, удивительной законченности деталей и блеска въ колоритѣ. Есть-ли у этихъ людей и болѣе высокія способности, чѣмъ способность подражанія—этого я пока сказать не берусь, но говорю, что если способности эти существуютъ — онѣ

тинамъ; они пишутъ только съ натуры. Но они корпоративно возстали противъ того способа преподаванія, который я описывалъ раньше и который возникъ только послѣ Рафаэля, возстали столь-же сурово противъ всего духа художественныхъ школъ эпохи Возрожденія, духа, состоящаго изъ смѣси холодности, невѣрія, чувственности и мелочной гордости. Вотъ, почему они назвали себя прерафаэлитами. Если они останутся вѣрны своимъ принципамъ и будутъ писать природу, какъ она есть, съ искренностью людей XIII и XIV вѣка и съ помощью современнаго знанія, они, какъ я уже говорилъ раньше, оснужаютъ въ Англіи новую и высокую школу. Если-же ихъ симпатіи къ раннимъ художникамъ завлекутъ ихъ въ средневѣковничество или папизмъ, тогда, конечно, изъ нихъ ничего не выйдетъ. Но, по крайней мѣрѣ, самымъ сильнымъ изъ нихъ, мнѣ кажется, не грозитъ такая опасность.

Вторая выдумка заключается въ томъ, что прерафаэлиты не умѣютъ рисовать. Это утверждалось и могло утверждаться только людьми, никогда не смотрѣвшими на ихъ картины.

Третья выдумка была та, что у нихъ нѣтъ системы свѣта и тѣни. Отвѣтъ на это очень простой: система свѣта у нихъ точь-въ-точь та-же, что и у солнца, а система эта, какъ я думаю, переживетъ даже систему Возрожденія, со всѣмъ ея блескомъ.





М. Якуничкова.  
Часовня.

обнаружатся, когда это будетъ нужно, и обнаружатся тѣмъ съ большею силою, что прошли столь суровую школу.

Никогда не надо забывать, что ни по своимъ способностямъ, ни по воспріятіямъ нѣтъ двухъ людей, похожихъ другъ на друга. Хотя главные принципы воспитанія должны быть одинаковы для всѣхъ — результаты получаются столь-же разнообразные, сколь разнообразны истины, которыя каждый способенъ воспринимать; а потому разнообразны будутъ и приемы дѣятельности даже у людей съ одинаковыми внутренними принципами и конечными цѣлями. Представьте себѣ, напримѣръ, двухъ людей, одинаково добросовѣстныхъ, одинаково трудолюбивыхъ, одинаково проникнутыхъ смиреннымъ желаніемъ вѣрно передать какую-нибудь часть того, что они видятъ въ природѣ, словомъ, воспитанныхъ въ тѣхъ убѣжденіяхъ, о которыхъ я говорилъ выше и которыя старался внушить. Но у одного изъ этихъ людей очень спокойный темпераментъ, очень слабая память, нѣтъ никакого воображенія и очень острое зрѣніе. Другой отъ природы нетерпѣливъ, обладаетъ памятью, изъ которой ничто не выскользнетъ, воображеніемъ, не знающимъ покоя, — и сравнительно близорукъ.



Выпустимте ихъ обоихъ на одну и ту-же поляну въ горной долині. Одинъ видитъ всё, и крупное, и мелкое почти одинаково, какъ горы такъ и кузнечиковъ, и листья на вѣткѣ, и жилки на камешкѣ, и пузырьки въ потокѣ, но онъ ничего не можетъ запомнить и ничего не можетъ выдумать. Терпѣливо принимается онъ за свою огромную задачу; тотчасъ отказывается отъ всякой попытки уловить преходящіе эффе́кты или дать общее впечатлѣніе того, что глазъ его видитъ въ микроскопическомъ дробленіи, и, выбравъ себѣ какой-нибудь маленькій уголокъ безграничнаго пейзажа, храбро высчитываетъ, черезъ сколько недѣль удастся ему приложить къ дѣлу всю интенсивность своего воспріятія и исчерпать все обиліе своего матеріала.

Другой, между тѣмъ, всё время слѣдилъ за измѣненіями въ облакахъ и движеніемъ свѣта по горнымъ склонамъ; весь пейзажъ является ему въ мягкихъ, широкихъ массахъ, отношеніе которыхъ другъ къ другу онъ видитъ вѣрно; самая слабость его зрѣнія оказывается въ нѣкоторомъ родѣ преимуществомъ: она дѣлаетъ его болѣе чувствительнымъ къ воздушной таинственности дали, и скрываетъ отъ него множество обстоятельствъ, передать которыхъ ему было бы невозможно. Но нѣтъ ни одной перемены въ зубчатой тѣни, падающей въ ложбины горъ, которая-бы не отпечата́лась въ его мозгу навѣки; ни одного



М. Якуникова.  
Лѣстница.



хлопка пѣны, оторвавшагося отъ моря облаковъ, который растаялъ-бы незамѣченный имъ и котораго онъ не могъ-бы самымъ слабымъ усиленіемъ мысли возвратитъ на утраченное имъ мѣсто въ небѣ. И не одно это, а тысячи тысячъ видѣнныхъ прежде пейзажей толпятся въ его головѣ, и каждый все въ новыхъ сочетаніяхъ примѣшивается къ тому, что теперь происходитъ передъ его глазами, и всё это путается съ другими образами, созданными его неутомоннымъ, безсоннымъ воображеніемъ, образами, которые толпами проносятся въ его головѣ. Представьте-же себѣ, какъ испещрена будетъ его бумага отрывочными знаками и кляксами, и каракулями, которыя невозможно разобрать; ни одна изъ тѣхъ вещей, которыя ему хотѣлось-бы написать и пяти секундъ не останется въ прежнемъ видѣ; и тѣмъ не менѣе ни одна не ускользнетъ отъ него; всѣ лежатъ запечатанными въ этой странной его кладовой; онъ, можетъ быть, вынетъ которую-нибудь изъ нихъ, лѣтъ этакъ черезъ двадцать, и напишетъ ее въ своей темной комнатѣ, далеко отсюда. Теперь замѣтите: обоимъ этимъ людямъ, пока они молоды, вы можете говорить, что надо быть честными, что на нихъ возложена важная обязанность, и что лучше махнуть рукою на то, что дѣлалъ Рафаэль. Это вы можете съ большою пользою внушать обоимъ. Но подумайте, какъ удивительно нелѣпо было-бы разсчитывать, что у одного изъ нихъ могутъ появиться способности другого!



*А. Голубкина.  
Скульптура.*

Я предположилъ слабость зрѣнія у послѣдняго художника и воображенія у перваго, чтобы контрастъ между ними былъ рѣзче; но если измѣнить ихъ весьма немного—оба они окажутся списанными съ натуры. Придайте первому значительную силу воображенія и тонкое чувство колорита; ко всѣмъ способностямъ вто-



рого прибавте еще зрѣніе орла, и первый будетъ Джонъ Эвертъ Миллэзъ, а второй Джозефъ Маллардъ Уилбямъ Тернеръ.

Они принадлежатъ къ числу немногихъ людей, которымъ не могло повредить никакое ложное ученіе, и потому они въ значительной степени оправдали ввѣренные имъ дары. Стоя на противоположныхъ полюсахъ, они отмѣчаютъ крайнія точки искусства въ обоихъ направленіяхъ; между ними и въ различныхъ отношеніяхъ къ нимъ, мы можемъ поставить еще пять или шесть живущихъ теперь художниковъ, которые также оправдали свои способности. Меня простятъ,



*Древняя серебряная чаша.*

надѣюсь, если я перечислю ихъ, чтобы читатель могъ знать, какъ неизбѣжно сильный природный геній cadaго сопровождался одинаковымъ у всѣхъ смиреніемъ, одинаковой искренностью и усердіемъ въ ученіи.

Едва-ли нужно указывать на искренность и смиреніе въ произведеніяхъ Уилбяма Гента; но можетъ быть не лишнее будетъ упомянуть о ихъ высокой цѣнности въ качествѣ вѣрныхъ изображеній англійской деревенской жизни и неодушевленныхъ предметовъ. Кто можетъ хотя сколько-нибудь равняться съ нимъ въ безыскусственной и тѣмъ не менѣе юмористической правдѣ, съ которою онъ пишетъ нашихъ крестьянскихъ дѣтей? Кто не сочувствуетъ ему въ той простодушной нѣжности, съ которой онъ любитъ блескомъ и пыш-



ностью наших лѣтнихъ цвѣтовъ и плодовъ? И тѣмъ не менѣе относительно него есть нѣчто такое, о чемъ можно пожалѣть: зачѣмъ позволяютъ ему писать постоянно одни и тѣ-же грозди винограда и съ аккуратностью Ковентъ-Гарденскаго садовника поставлятъ ананасы въ Акварельное общество? Въ послѣднее



„Золотая рѣшетка“ въ московскомъ кремлѣ.

время онъ открылъ, что заросли бѣлыхъ буквицъ— вещь очень красивая; но въдѣ и кромѣ бѣлыхъ буквицъ мало-ли еще что растетъ въ дикомъ видѣ; какія неслыханныя красоты могъ-бы онъ принести намъ съ собою, если-бы затерялся на одно лѣто въ шотландскихъ пейзажахъ, если-бы написалъ верескъ, какъ онъ растетъ, колокольчики, какъ они гнѣзятся въ расщелинахъ утесовъ, мхи и пестрые лишай самихъ утесовъ. Потомъ перебрался-бы черезъ Юру и принесъ съ собой кусочекъ тамошнихъ луговъ весною, съ горчанками, въ самой ранней ихъ синевѣ, и круглолистниками рядомъ съ тающимъ снѣгомъ! И вернулся-бы снова, и написалъ-бы сѣрую стѣну альпійскаго утеса, увѣнчанную рубиновой короной распускающихся розъ! Вотъ, къ какому дѣлу онъ призванъ въ этомъ мірѣ;

а не къ тому, чтобы писать букеты въ фарфоровыхъ вазахъ.

Раньше я не разъ высказывалъ свое искреннее уваженіе къ произведеніямъ Самуэля Проута; благодаря его близорукости, они, конечно, не могутъ обладать тонкой законченностью и полнотою мелкихъ деталей; но изъ всѣхъ существующихъ теперь художниковъ, я думаю, нѣтъ ни одного, произведенія котораго представляли-бы такой поразительный примѣръ врожденнаго, спеціальнаго инстинкта, посланнаго для исполненія опредѣленной работы въ опредѣленное и единственно возможное для того время. Въ ту минуту, когда во всей Европѣ





*А. Бёклинъ.  
Охота Діаны .*

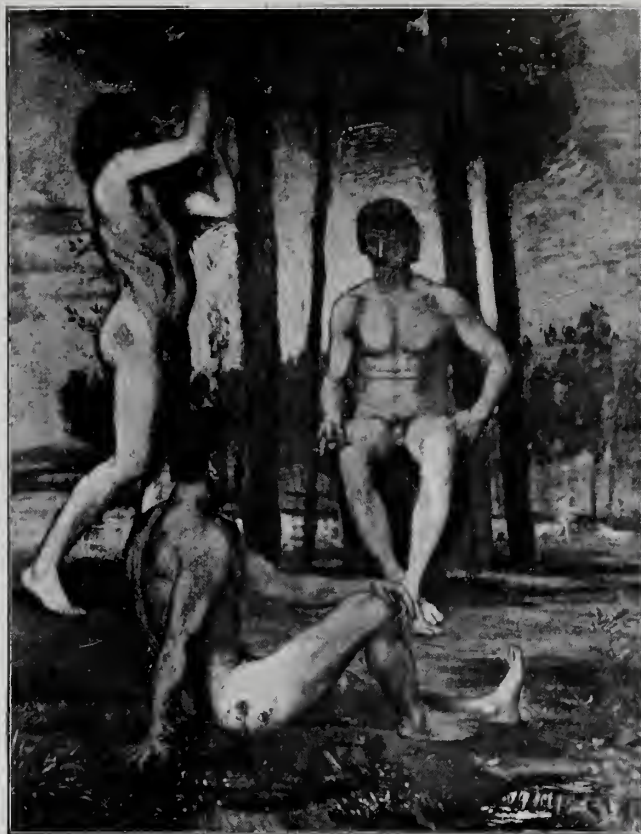
*Берлинская выставка  
„Сецессионъ“  
1900 г.*



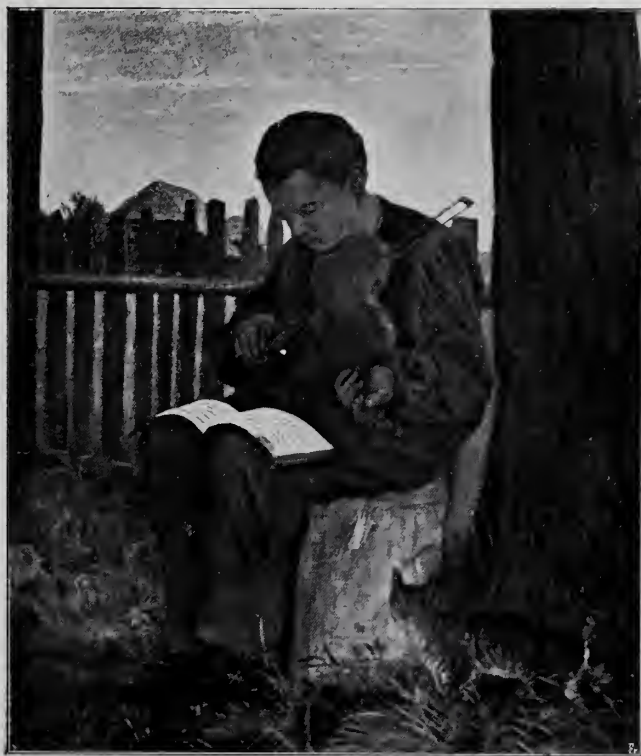




былъ возстановленъ миръ, но когда ни въ національный характеръ, ни въ національную архитектуру частыя сношенія и современныя „усовершенствованія“ не успѣли еще внести никакихъ серьезныхъ перемѣнъ; когда, тѣмъ не менѣе, всѣ старинныя, всѣ прекрасныя зданія были надолго оставлены въ сравнительномъ запустѣніи и обветшалыя, какъ-бы отчужденныя отъ текущей дѣятельной жизни, получили интересъ совсѣмъ особенный, интересъ трагическій, въ эту-то минуту Проутъ получалъ свое образование среди дикихъ утесовъ и убогихъ коттеджей Корнваллиса, и глазъ его привыкалъ съ наслажденіемъ слѣдить за трещинами, обвалами и неправильностями, которые всякому другому показались-бы только очень непривлекательными; а затѣмъ, безконечной находчивостью



Г. Марзезъ. Мифологическій сюжетъ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).



Г. Тѡма. Скрипачъ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).

въ композиціи, но также и безграничной любовью къ тому, что приходилось изображать, онъ сберегъ намъ въ почти безчисленномъ количествѣ рисунковъ, сдѣланныхъ всѣ до единого на мѣстѣ, то зрѣлище, которое представляли въ началѣ XIX столѣтія города, осужденные на опустошеніе вновь возгорѣвшимися черезъ нѣсколько лѣтъ войнами и на ничтожное обновленіе наступившимъ вслѣдъ за тѣмъ благоденствіемъ.

Странно, кажется, переходитъ отъ Проута къ Джону Льюису, но между ними есть одна общая черта: обоимъ, повидимому, дано понимать характеръ чужихъ странъ лучше, чѣмъ своей собственной; оба какъ будто и родились-то въ Англіи затѣмъ, чтобы пре-



лестъ новизны увеличивала для нихъ интересъ тѣхъ сюжетовъ, которые имъ приходилось изображать. Мнѣ кажется, никто изъ нашихъ художниковъ не примѣнилъ всѣхъ своихъ способностей съ такой полнотою, какъ Джонъ Льюисъ, а способности у него блестящія. Его очевидное призваніе—изображать животную жизнь южныхъ и восточныхъ расъ человѣчества. Онъ былъ подготовленъ къ этому довольно страннымъ путемъ: изученіемъ и замѣчательной способностью понимать высшія стороны животныхъ.



Л. Калькрейтъ. Возъ сноповъ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).

Рубенсъ, Рембрандтъ, Снейдерсъ, Тинторетто и Тиціанъ, всѣ они, каждый по своему, великолѣпно писали дикихъ звѣрей; но они придавали имъ въ нѣкоторой степени характеръ человѣческій или демоническій, превращали ихъ въ кровожадныхъ чудовищъ или въ благовоспитанныхъ животныхъ, которыя возятъ колесницы и уважаютъ пустытниковъ. Угрюмая отчужденность звѣрской природы, достоинство и спокойствіе могучаго тѣла, дикая и громоздкая сила въ со-



единеніи съ граціей, подобной граціи струящагося потока, затаенная сдержанность мощи и гнѣва въ каждомъ беззвучномъ движеніи гигантскаго тѣла,—всего этого какъ будто никто не видалъ, и, конечно, никто не изображалъ, пока Льюисъ, уже много лѣтъ тому назадъ, не выпустилъ въ свѣтъ своей серіи гравированныхъ имъ самимъ рисунковъ изъ жизни животныхъ. Съ тѣхъ поръ онъ посвятилъ себя изображенію тѣхъ европейскихъ и азіатскихъ расъ, гдѣ утонченность цивилизаціи существуетъ помимо ея законовъ и силъ, гдѣ свирѣ-





Л. Дилль. Пейзажъ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).



Дж. Уистлеръ. Женскій портретъ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).



А. Ренуаръ. Женскій портретъ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).





Т. Гейне. Пробужденіе весны.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).

Джономъ Льюисомъ; но за всю свою артистическую карьеру, онъ не проявилъ никакой опредѣленности въ выборѣ сюжетовъ. Его слѣдуетъ причислить къ художникамъ, учившимся весьма прилежно, и достигшимъ величія этимъ прилежаніемъ, но, выработавъ себѣ превосходную технику, онъ потратилъ ее на сюжеты или вовсе не интересные, или превышавшіе его способности, или негодные для художественнаго воспроизведенія. „Женщина съ вишнями“, выставленная въ 1850 году, — примѣръ сюжетовъ перваго рода; борчелль и Софія — второго (типъ сэра Уильяма Торнгилля совершенно не удался художнику); „Семь вѣковъ“ — третьяго, такъ какъ сюжетъ этотъ не поддается изображенію.



Г. Белушекъ. На солнцѣ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).

пость, безпечность и хитрость звѣрской природы соединяются съ блестящимъ воображеніемъ и силою чувствъ. Въ эту задачу онъ внесъ не только интенсивное пониманіе изображаемыхъ типовъ, но и способность къ художественному замыслу, достойную старинныхъ венеціанцевъ, и такую невѣроятную утонченность рисунка, что оцѣнить ее, какъ и мелочную отдѣлку самой природы, можно только съ помощію микроскопа. Вотъ, почему работы его, передавая намъ зрѣлище, которое представляли въ началѣ девятнадцатаго столѣтія жители южной Испаніи и восточныхъ странъ — положительно не имѣютъ цѣны.

Не знаю хорошенько, что сказать о Мѣлбридѣ; по тонкости и законченности рисунка, по блеску колорита онъ стоитъ наряду съ



Въ разсказѣ — идеи послѣдовательны и связаны между собою; въ картинѣ — онѣ неизбежно существуютъ одновременно и вмѣстѣ съ тѣмъ раздѣльно; да и самые типы вѣковъ во все не могутъ быть переданы живописью. Можно написать солдата передъ жерломъ пушки, но нельзя написать пустой славы, которой онъ ищетъ. Вотъ почему, хотя Мёлбриди и далъ намъ превосходные образцы живописи, но не сдѣлалъ ничего, что было-



Ж. Дельвинъ. Вой быковъ.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).



А. Цорнъ. Воскресное утро.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).

бы полезно въ истинномъ и широкомъ смыслѣ. Онъ сумѣлъ, правда, дисциплинировать свой талантъ, но никогда не умѣлъ направлять его.

Эдвинъ Ландсиръ — предположительно изъ всѣхъ художниковъ, которыхъ я назову; людямъ, знакомымъ съ его ранними произведениями, излишне будетъ указывать на трудолюбие и наблюдательность, которыя они изобличаютъ; достаточно вкратцѣ упомянуть оъ отличительныхъ свойствахъ его таланта. Всякій тотчасъ согласится, что самыя высшія достоинства его картинъ обнаруживаются въ тѣхъ ихъ частяхъ, которыя наименѣе похожи на что-либо дѣланное раньше; что своимъ выдающимся успѣхомъ онъ обязанъ не изученію Рафаэля, а здоровой любви къ шотландскимъ терьерамъ.

Но ни одинъ изъ этихъ худож-





Фр. Уде. Въ дѣтской.  
(Берлинская выставка „Сецессионъ“, 1900 г.).

никовъ, можетъ отвѣтить мнѣ читатель, не представляетъ примѣра возникновенія высшихъ творческихъ силъ изъ внимательнаго изученія обыденныхъ фактовъ. Не надо, однако, забывать, что творческая способность, во всемъ своемъ великолѣпнѣ, встрѣчается не каждый день. Льюисъ обладаетъ ею въ немалой степени, но встрѣтить высшее ея развитіе мы можемъ надѣяться не болѣе одного раза въ столѣтіе.

Одинъ разъ мы его уже видѣли, въ лицѣ Тернера, и должны быть довольны и этимъ.







*МТДЗ*

*ИСКУССТВА.*

№ 21—22.

1900.

*С. Петербург.*



1900.

No. 21 и 22.

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

## SOMMAIRE.

### ИЛЛЮСТРАЦИИ.

- М. Якуничкова. Заставка.  
Русскій павильонъ на парижской выставкѣ.  
(12 снимковъ).  
Французское искусство XIX вѣка на  
парижской выставкѣ. (La centennale) 13  
снимковъ.  
Декоративное панно Бернъ-Джонса.  
Финляндскій павильонъ на парижской вы-  
ставкѣ. (7 снимковъ).

### ПРИЛОЖЕНІЯ.

- В. Васнецовъ. Проектъ фасада третьяков-  
ской галлерей. (Детали). Хромофото-  
графія.  
В. Васнецовъ. Проектъ фасада третьяков-  
ской галлерей. (Общій видъ).

### ТЕКСТЪ.

- Дж. Рёскинъ. Прерафаэлитизмъ. Перев. съ  
англ. О. Соловьевой. (Окончаніе).  
Д. Мережковский. Левъ Толстой и Досто-  
евскій. Глава вторая (VI—VII). Окон-  
чаніе.  
И. Грабаръ. Мюнхенскія выставки. IV.  
Окончаніе.  
А. Бенуа. La centennale.  
Д. Философовъ. Национализмъ и декадент-  
ство.  
Сводъ.  
Замѣтки.

Издатель-редакторъ С. П. Давыдовъ.

### ILLUSTRATIONS.

- Marie Jacountchikoff-Weber. En tête.  
(p. 97).  
Le pavillon russe à l'Exposition de  
Paris. (p. p. 98—109).  
L'exposition centennale de l'Art fran-  
çais.  
Ingres. (p. 110).  
Degas. (p. 111).  
Chassériau. (p. 112—113).  
Legros. (p. p. 114 et 116).  
Renoir. (p. 115).  
Manet. (p. p. 116; 117).  
Daumier. (p. p. 118, 119).  
Courbet. (p. 120).  
Tapisserie (exécuté par W. Morris, d'ap-  
rès le projet de Burne Jones). p. 121.  
Le pavillon finlandais à l'Exposition de  
Paris. (p. p. 122—125).  
A. Gallen. Peinture murale (p. p.  
126—127).  
Hallonen. Panneau décoratif. (p. 128).

### TEXTE.

- J. Ruskin. Les prerafaélites. (Trad. de l'an-  
glais par M-me O. Soloviev). Fin.  
D. Méréjkovski. Léon Tolstoï et Dostoïevski.  
II.<sup>e</sup> (6—7).  
I. Grabar. L'exposition de Munich. (Secession).  
Fin.  
Alexandre Benois. L'exposition centennale  
de l'art français.  
D. Filosofov. Questions de critique.  
Renseignements.  
Notices.  
Editeur et Directeur de la Revue „le Monde  
Artiste“ (Mir Iskousstva) Serge de Dia-  
ghilev.





## Прерафаэлитизмъ.

Дж. Рёскина. (Переводъ О. Соловьевой).

(Окончаніе).

### II.

Въ концѣ прошлаго столѣтія, среди вещей, исполненныхъ въ скромной манерѣ того времени сѣровато-голубымъ тономъ съ коричневыми первыми планами, нѣкоторыя начали привлекать вниманіе необыкновенной старательностью выполненія и тонкостью. Въ рисункахъ этихъ, подписанныхъ В. Тернеромъ, не было впрочемъ ничего, что указывало-бы на геній или даже на выдающійся талантъ, кромѣ развѣ широкаго чувства пространства и чрезвычайной ясности и опредѣленности въ расположеніи массъ. Но постепенно и осторожно къ синимъ тонамъ начала примѣшиваться легкая зеленоватость, затѣмъ золотистость; коричневые первые планы стали мало-по-малу густѣть и въ нихъ стали попадаться иногда и другіе характерные цвѣта; техника, бывшая сначала тяжелой, какъ у всѣхъ заурядныхъ учителей рисованія того времени, становилась все болѣе и болѣе изящной и выразительной, пока не приобрѣла, наконецъ, почти неуловимой для глаза тонкости, и безпримѣрной для того времени точности въ передачѣ не только формы, но и содержанія всякой вещи. Около 1800 года стиль художника окончательно выработался, и оставался безъ измѣненій втеченіе двадцати лѣтъ.

За это время Тернеръ съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ перепробовалъ свои силы во всевозможныхъ пейзажныхъ задачахъ, но всегда въ томъ-же принципѣ подчиненія естественныхъ тоновъ условной гармоніи, ключемъ которой были сѣровато-зеленые и коричневые тона; чистые голубые и нѣжные, золотисто-желтые допускались только въ небольшихъ количествахъ, какъ низшіе и высшіе предѣлы тѣни и свѣта, а яркіе, случайные цвѣта употреблялись въ размѣрахъ самыхъ ничтожныхъ, въ фигурахъ и другихъ второстепенныхъ аксессуарахъ.



Картины, исполненные по такой системѣ, строго говоря, вовсе не могутъ быть названы работами *краской*; это этюды свѣта и тѣни. Произведенія, гдѣ употребляются двѣ, три или четыре краски, всегда въ одинаковомъ отношеніи другъ къ другу, также не могутъ считаться этюдомъ колорита, какъ не можетъ считаться имъ однотонная гравюра. Работая надъ этими вещами, Тернеръ думалъ о колоритѣ отнюдь не больше, чѣмъ когда работалъ одною коричневою краской надъ своими однотонными эстампами. Но такъ какъ идею пространства, теплоты и свѣжести почти невозможно передать однимъ тономъ и вполне возможно тремя или четырьмя, онъ позволяетъ себѣ пользоваться при случаѣ этими



*Русскій павильонъ на Парижской выставкѣ, по рис. К. Коровина и А. Головина.*

удобствами, нимало не заботясь о дѣйствительномъ цвѣтѣ изображаемаго предмета. Камень на первомъ планѣ можетъ быть въ дѣйствительности холодно-сѣрымъ, и тѣмъ не менѣе онъ будетъ въ картинѣ тепло-коричневымъ, потому что онъ на первомъ планѣ; холмъ вдали можетъ алѣть верескомъ и золотиться кустарникомъ, но въ рисунокѣ онъ будетъ сѣрымъ, такъ какъ онъ вдали.

Такова по крайней мѣрѣ была общая система, которой художникъ строго придерживался во многихъ картинахъ и этюдахъ этого періода; въ другихъ она нѣсколько измѣнялась осторожнымъ введеніемъ цвѣта, по мѣрѣ того, какъ Тернеръ начиналъ чувствовать себя болѣе свободнымъ, ибо систему эту онъ ни-





*Русскій павильонъ на Парижской выставкѣ, по рис. К. Коровина и А. Головина.*

когда не считалъ окончательной, она была только средствомъ двигаться впередъ; условный колоритъ, съ которымъ легко было сладить, былъ принятъ очевидно только для того, чтобы ничто не мѣшало сосредоточиться всецѣло на приобрѣтеніи перваго и самаго необходимаго познанія во всякомъ искусствѣ — познанія формы. Употребленіе тоновъ, наиболѣе характерныхъ, являлось лишь вспомогательнымъ средствомъ для передачи формы пейзажа, а потому прибѣгать къ нимъ художникъ считалъ не только позволительнымъ, но и необходимымъ, тогда какъ болѣе яркіе и разнообразные тона позволялъ себѣ только въ тѣхъ случаяхъ, когда введеніе ихъ уже навѣрное не грозило ни на минуту отвлечь его вниманіе отъ главной задачи.

Разъ система его колорита была такимъ образомъ упрощена, онъ могъ сосредоточивать всѣ свои душевныя силы на изученіе самыхъ разнообразныхъ проявленій *формы*. Выборъ его сюжетовъ и способы ихъ изображенія такъ-же разнообразны, какъ проста окраска; если читатель незнакомъ съ произведеніями Тернера, ему не легко дать понятіе о безчисленности его задачъ съ одной сто-





*Русскій павильонъ на Парижской выставкѣ.*

роны, и о томъ чувствѣ, которымъ все это проникнуто — съ другой. Не было сюжета, слишкомъ низкаго или слишкомъ высокаго для художника; сегодня онъ трудится изо всѣхъ силъ надъ изображеніемъ пѣтуха и насѣдки въ курятникѣ, съ многочисленной семьею цыплятъ, завтра — пишетъ Колхидскаго дракона. Всѣ предшествующіе пейзажисты приобрѣли извѣстность, ограничившись какимъ-нибудь однимъ родомъ сюжетовъ. Гоббема писалъ дубы, Рюисдалъ — водопады и рощи; Кюипъ — рѣчки и луга въ тихіе дни; Сальваторъ и Пуссенъ — такіе пейзажи, какіе могли представляться людямъ XVII вѣка, проживавшимъ въ городахъ. Но я положительно увѣренъ, что если-бы всѣ произведенія Тернера до 1820 года разбиты на отдѣлы, — ни одинъ отдѣлъ не оказался-бы преоб-



*Н. Давыдова.*

*Вышивка, въ русск. павильонѣ на Парижск. выставкѣ.*



ладающимъ. Есть тутъ и архитектура, есть и всевозможные сельскіе виды, со включеніемъ почти всѣхъ полевыхъ работъ; затѣмъ всевозможныя сцены изъ городской жизни — постоянные дворы, выѣзды дилижансовъ, ярмарки, выборы и т. д.; потомъ всевозможные морскіе виды, всевозможныя суда, со включеніемъ этюдовъ отдѣльныхъ частей корабля; много морскихъ сраженій, изъ которыхъ особенно замѣчательны два Трафальгарскія; затѣмъ всевозможные горные пейзажи, изъ которыхъ нѣкоторые идеализированы въ композиціи, другіе — простыя изображенія определенныхъ мѣстностей; кромѣ того — рисунки на классическіе сюжеты, Римы, Карфагены и тому подобные, цѣлыми сотнями, съ мифологическими, историческими и аллегорическими фигурами, нимфами, чудовищами и призраками, героями и божествами.



*Внутренность русскаго павильона на Парижской выставкѣ.*

Какое-же единое, основное чувство воодушевляло Тернера во всѣхъ этихъ работахъ? — спросятъ меня. А вотъ какое: величайшее изъ всѣхъ чувствъ — полное самозабвеніе. Втече-





*Русскій павильонъ на Парижской выставкѣ.*

ніе всего того періода, о которомъ теперь идетъ рѣчь, Тернеръ является человѣкомъ совершенно безграничныхъ симпатій; способность къ сочувствію у него такая всеобъемлющая, что ее можно сравнить развѣ съ такою-же способностью у Шекспира.

Нѣтъ ничего, столь ничтожнаго, чему онъ не могъ-бы отдать всѣ свои мысли, что не могло-бы захватить все его сердце; ничего, столь великаго и торжественнаго, до чего онъ не могъ-бы подняться.

Вотъ коренныя основы его величія. Такая отзывчивость совершенно естественно даетъ ему силу выраженія даже въ передачѣ неодушевленныхъ предметовъ, невиданную дотолѣ ни у одного художника. Сопоставляя большое количество рисунковъ Тернера, не трудно разобрать скрывающееся за ними настроеніе самого художника. Настроеніе это удивительно мирное и ясное: само по себѣ оно совершенно безстрастно, но легко переходитъ въ страсть, для художника внѣшнюю и лишь созерцаемую. Усиліемъ воли, художникъ сочувствуетъ смятенію и отчаянію, даже въ ихъ крайнихъ предѣлахъ, но самому ему чуждо смятеніе и горе; въ немъ одна только просвѣтленная и несказанно-мирная, глубоководумчивая радость, тронутая грустью, снисходящая до игривости, безъ потери своего равновѣсія.

Нужно отмѣтить еще одну отличительную черту его души въ этомъ періодѣ: благоговѣніе передъ талантомъ другихъ Тернеръ изучилъ почти всѣхъ



предшествовавшихъ ему пейзажистовъ, преимущественно Клода, Пуссена, Ван-девелде, Лаутербурга и Вилсона. Убѣдили его спеціально заняться произведеніями этихъ людей, вѣроятно, всякіе бездарные рутинеры того времени, а то, что онъ ихъ послушался, будетъ признано въ недалекомъ будущемъ доказательствомъ, пожалуй, самой величайшей скромности, какую когда-либо обнаруживалъ человѣкъ съ самобытнымъ талантомъ, и скромности, хотя и очень милой, но достойной сожалѣнія, такъ какъ изученіе Вандевелде и Клода принесло Тернеру одинъ сплошной вредъ.

Одно изъ наиболѣе характерныхъ произведеній этого періода, къ счастью, помѣчено 1818 годомъ, т. е. сдѣлано всего за два года до другого, также помѣченнаго числомъ произведенія, наиболѣе характеризующаго второй періодъ творчества Тернера. На вещи этой, находящейся во владѣніи одного изъ самыхъ старыхъ и преданныхъ друзей Тернера, болѣе обыкновеннаго замѣтна подпись: „Перевалъ черезъ Монъ-Сени. Ж. М. В. Тернеръ. Января 15-го, 1820“.

Дѣйствіе происходитъ на вершинѣ пере-



*Входъ въ русскій навильонъ на Парижской выставкѣ.  
Ворота, по рис. К. Коровина.*



вала, рядомъ съ страннопріимнымъ домомъ, небольшимъ зданіемъ, выстроеннымъ какъ-будто отчасти и затѣмъ, чтобы служить крѣпостью, съ наружной лѣстницей у передняго фасада и съ чѣмъ-то вродѣ подземнаго моста у дверей. Это строеніе, ядовѣ за 400 или 500, рисуется смутнымъ пепельно-сѣрымъ силуэтомъ на фонѣ свѣта, прорвавшагося, благодаря рѣзкому порыву горнаго вѣтра, сквозь сплошныя, нависшія надъ утесами тучи. Неба, собственно говоря, нѣтъ; ничего кромѣ этой массы гонимыхъ вѣтромъ тучъ; но нѣтъ и тяжелаго мрака — воздухъ на вершинѣ для этого слишкомъ рѣдокъ. Все дико вокругъ, все воетъ и дышетъ холодомъ; кое-гдѣ зловѣще выглядываютъ изъ-подъ снѣга массивныя основы гранитныхъ горъ. Налѣво какая-то убогая лачуга съ начерченной на ней неясною цифрою шестнадцать; вѣтеръ бѣшенымъ вихремъ сметаетъ снѣгъ съ ея крыши и врывается въ окно; земля на первомъ планѣ словно замерла подъ блѣднымъ полурастаявшимъ снѣгомъ; прямо напротивъ — почтовый дилижансъ, лошади котораго, не будучи въ силахъ бороться съ вѣтромъ, въ испугѣ круто повернули въ сторону, а пассажиры стараются выйти и жмутся къ окну; немного далѣе — другая карета, свернувшая съ дороги; нѣсколько фигуръ толкаютъ ея колеса, а кучеръ стоитъ около лошадей, тащитъ и погоняетъ ихъ изо всей мочи; поднятая рука его рисуется на свѣтломъ фонѣ, хотя кнута на такомъ разстояніи разобрать нельзя.



*Лавочка, по рис. М. Ягунчиковой-Веберъ въ русскомъ павильонѣ на Парижской выставкѣ.*





*Русскій павильонъ на Парижской выставкѣ, по рис. К. Коровина и А. Головина.*

Нисколько не сомнѣваюсь, что всякій, кто привыкъ къ раннимъ работамъ художника, съ перваго взгляда на эту картину поразится двумя совершенно новыми ея чертами.

Во-первыхъ, тѣмъ очевиднымъ наслажденіемъ, которое доставляетъ художнику тревожный характеръ сюжета, наслажденіемъ, не имѣющимъ ничего общаго съ философскимъ спокойствіемъ, съ которымъ онъ смотрѣлъ-бы на него прежде. Съ неописанной жадностью хватается онъ за всѣ элементы энергіи и движенія; всякая черта въ картинѣ дышетъ силой и бѣшенствомъ, которыя уже не служатъ болѣе выраженіемъ внѣшней созерцаемой имъ дѣйствительности, а происходятъ изъ какого-то личнаго, присущаго душѣ художника чувства.

Во-вторыхъ, хотя сюжетъ самъ по себѣ почти не допускаетъ красокъ, и ради увеличенія впечатлѣнія суровой дикости, яркіе тона отвергнуты даже тамъ, гдѣ ихъ легко было-бы ввести, какъ на примѣръ—въ фигурахъ, тѣмъ не менѣе, въ томъ низкомъ минорномъ тонѣ, который избралъ художникъ, мелодіи разработаны до высшей точки, такъ что цвѣтъ становится руководящимъ, а не



подчиненнымъ элементомъ композиціи; спокойный теплый тонъ гранитныхъ выступовъ, тусклая желтоватость каменной стѣны дома даже въ тѣни отчетливо противопоставляются сѣрымъ сугробамъ наваленнаго на нихъ снѣга, а нѣжные зеленые и призрачные синіе тона льда въ ледникахъ переданы такими тонкими переходами, какихъ ни разу не встрѣчается ни въ одномъ изъ прошлыхъ произведеній Тернера.

Таковы главныя черты, которыми отличаются произведенія Тернера во второй періодъ его дѣятельности: новая энергія, проникнувшая въ душу художника, энергія, отъ которой въ произведеніяхъ его стало меньше покоя и больше силы и огня, и появленіе красочности какъ существеннаго, а иногда и главнаго элемента работы.

Что такая перемѣна должна была рано или поздно произойти, — это, конечно, можно было предвидѣть заранѣе; условная система перваго періода была, какъ мы уже говорили, только средствомъ выучиться. Но прямой причиной перемѣны послужило, все-таки, путешествіе 1820 года. Изъ надписи на описанной выше картинѣ „Перевалъ черезъ Монъ-Сени, 15 января, 1820 г.“ можно заключить, что рисунокъ этотъ представляетъ то, что случилось въ этотъ день съ самимъ художникомъ. Слѣдовательно, онъ переѣзжалъ черезъ Альпы зимою 1820; а въ предыдущее или послѣдующее лѣто, но во время того-же путеше-



*Русскій павильонъ на Парижской выставкѣ.  
Русская набойка.*



ствія, онѣ сдѣлали густыми красками серію эскизовъ Рейна, находящуюся теперь въ коллекціи мистера Фаукеса. Каждый изъ этихъ эскизовъ—почти моментальная записъ какого-нибудь цвѣтового или атмосферическаго эффекта, взятаго прямо съ натуры, причемъ рисунокъ и всѣ подробности сюжета играютъ роль сравнительно второстепенную, а краски почти настолько-же первенствуютъ, насколько прежде первенствовали свѣтъ и тѣнь; онѣ несомнѣнно имѣютъ значеніе руководящее, хотя и свѣтъ, и тѣнь приведены въ чудную съ ними гармонию. И по мѣрѣ того, какъ колоритъ становится главною задачею, естественно выбираются и тѣ часы дня, когда онѣ всего красивѣе; тогда какъ прежде, по крайней мѣрѣ, пять изъ шести рисунковъ Тернера изображали обыкновенное дневное освѣщеніе, теперь вниманіе его постоянно привлекаетъ вечеръ; въ первый разъ является намъ этотъ розоватый свѣтъ на горахъ, эти роскошные закаты солнца въ пылающихъ небесахъ, эти торжественные сумерки съ голубымъ мѣсяцемъ, который восходитъ, когда тусклѣетъ небо на востокъ, — все то, что впоследствии стало предметомъ самыхъ могучихъ вдохновеній Тернера.

Не сомнѣваюсь, что *непосредственной* причиною перемѣны было впечатлѣніе, которое произвелъ на него цвѣтъ небосклона на континентѣ. Когда Тернеръ въ пер-



Коверъ, по рис. М. Якунчиковой-Веберъ, въ русск. павильонѣ на Парижск. выст.





*Русскій павильонъ на Парижской выст., по рис. К. Коровина и А. Головина.*

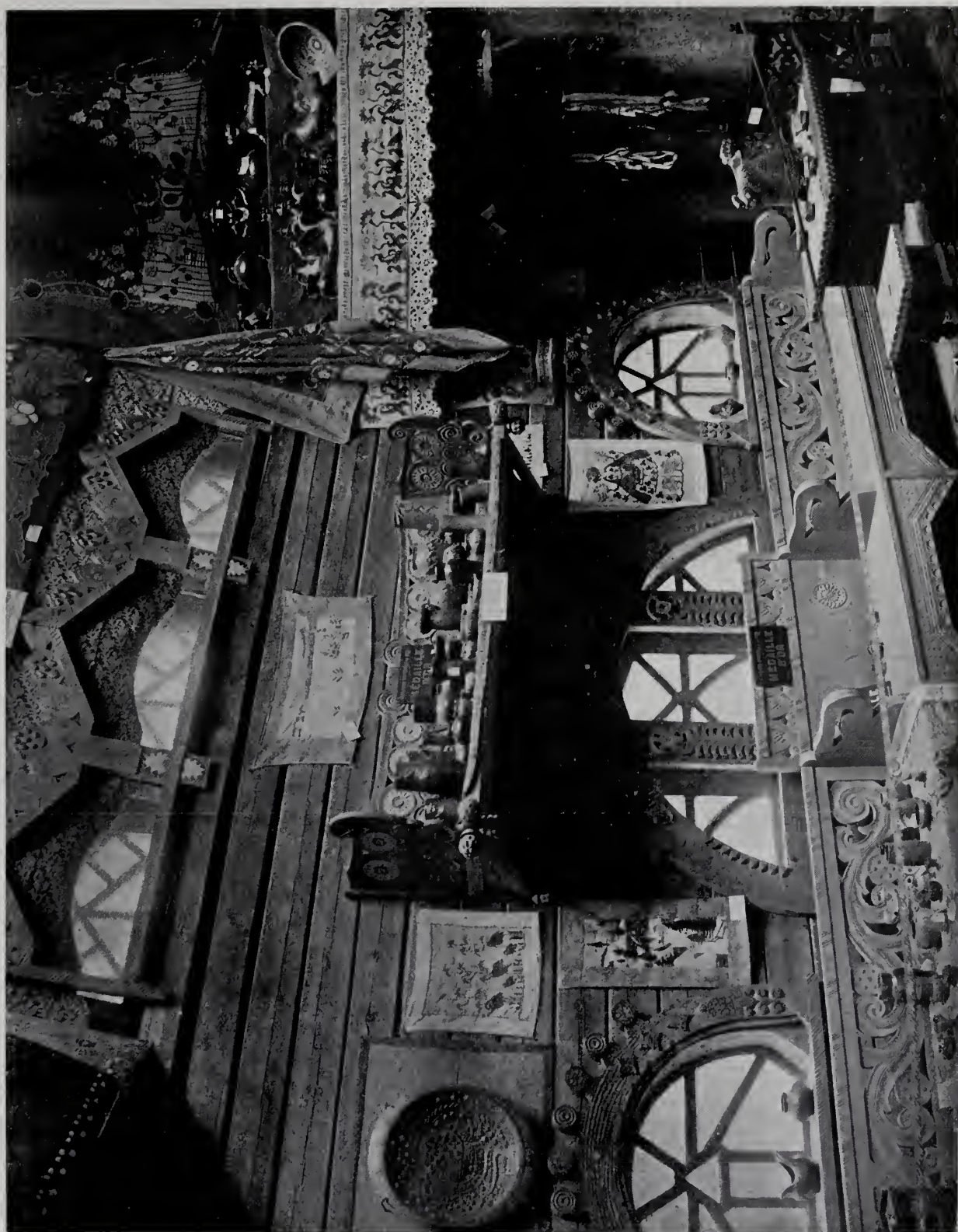
вый разъ ѣздилъ за границу (1800), онъ былъ сравнительно неопытнымъ ученикомъ, не умѣлъ рисовать такъ, какъ ему того хотѣлось и принужденъ былъ сосредоточивать всѣ свои силы и все вниманіе на этой первоначальной цѣли.

Но теперь онъ могъ свободно воспринимать и другія впечатлѣнія; пришло его время усовершенствовать свое искусство, и первый закатъ солнца на Рейнѣ научилъ его, что вся предыдущая пейзажная живопись была совершенно бессмысленна и никуда не нужна, что сравнительно съ природнымъ колоритомъ всѣ вещи, которыя назывались картинами — чернила и сажа, что всѣхъ предшественниковъ и всякіе авторитеты нужно тотчасъ-же бросить и затоптать ногами. Онъ

такъ и сдѣлалъ; воспоминанія о Ванделъде и Клодъ были тутъ-же удалены изъ великой головы, которую засорили; а съ ними вмѣстѣ былъ отброшенъ и весь прочій школьный вздоръ; волны Рейна умчали ихъ навѣки, и новая заря занялась надъ скалами Зибенгебирге.

Была и еще одна причина, содѣйствовавшая переменѣ. Товарищи Тернера уже достаточно понимали его первенствующую силу въ рисунокѣ и надѣялись исключительно на то, что онъ окажется плохимъ колористомъ. Эту надежду они начали выразить такъ громко, что она дошла до его слуха. Граверъ одной изъ самыхъ значительныхъ его маринъ рассказывалъ мнѣ, что однажды, около этого времени, Тернеръ зашелъ къ нему взглянуть, какъ подвигается гравюра съ картины, которую онъ не видалъ уже нѣсколько мѣсяцевъ. Это была одна





Русский павильонъ на Парижской выставкѣ.



изъ его раннихъ темныхъ вещей, но на первомъ планѣ онъ допустилъ маленькую роскошь: жемчужную рыбку, разработанную въ тонахъ совсѣмъ опаловыхъ. Нѣсколько минутъ простоялъ онъ передъ картиной, потомъ засмѣялся, радостно указавъ на рыбку — „И говорятъ, что Тернеръ—плохой колористъ!“ и отошелъ въ сторону.

Подъ вліяніемъ всѣхъ этихъ разнообразныхъ мотивовъ, перемена произошла полная. *Съ этихъ лордъ всякое произведение было задумано въ краскѣ*; никакая гравюра никогда не давала понятія ни объ одной картинѣ этого періода.

Художники, смекнувшіе происшедшее, были въ отчаяніи; академики, классики и вообще всѣ старыя совы, негодовали настолько, насколько это допускала ихъ тупость. Они сознательно закрывали глаза на природу и продолжали вопрошать: „А куда-же вы помѣстите ваши коричневые деревья?“

Тернеръ не смутился, но продолжалъ свой путь въ томъ настроеніи, которое овладѣваетъ сильнымъ человѣкомъ, когда ему приходится притворяться глухимъ. Онъ ушелъ въ себя; ни отъ кого болѣе не могъ онъ ожидать помощи, совѣта, или сочувствія, и духъ сопротивленія, подъ гнетомъ котораго онъ принужденъ былъ работать, завлекъ его во многія крайности, отъ которыхъ его спасло-бы малѣйшее выраженіе сочувствія. Приливъ

новой энергіи и полное одиночество, на которое обрекли его обстоятельства, были одинаково опасны и вредное вліяніе ихъ обнаружилось во многихъ произведеніяхъ того времени; иныя изъ нихъ торопливы, дики и экспериментальны; другія имѣютъ видъ смѣлаго вызова общественному мнѣнію.

Но всѣ они обладаютъ однимъ высокимъ достоинствомъ — полной самостоятельностью; въ нихъ нѣтъ уже ни воспоминаній о прежнихъ мастерахъ, ни фокусовъ во вкусѣ Клода и Пуссэна; всѣ силы души художника сосредоточены на одной только природѣ, какъ онъ ее видѣлъ или какъ помнилъ.



И. Энгръ (1780—1867 г.).  
Портретъ.  
Парижская выставка.  
(Centennale).



Я говорилъ уже о его гигантской памяти; на это необходимо обратитъ особенное вниманіе, чтобы понять ту цѣпкость, съ которой люди, одаренные настоящимъ воображеніемъ, схватываютъ все, что попадаетъ имъ на пути, схватываютъ съ тѣмъ, чтобы никогда уже не выпустить.



III. Дегазъ.  
Семейство Мантъ.  
Парижская выставка.  
(Centennale).

Просматривая списки произведений Тернера или отдѣльные ихъ серіи, мы замѣчаемъ, что одинъ и тотъ-же сюжетъ повторяется два, три, а иногда и болѣе разъ. Во всякомъ другомъ художникъ это не было-бы удивительнымъ, большинство современныхъ пейзажистовъ размножаютъ излюбленные мотивы въ количествахъ двадцати, тридцати и шестидесяти экземпляровъ, каждый разъ по новому перемѣщая тѣни и облака и выдумывая такъ называемые „новые эффекты“. Но если мы рассмотримъ рядъ одинаковыхъ сюжетовъ у Тернера, мы увидимъ, что это или послѣдовательная серія впечатлѣній, полученныхъ имъ самимъ отъ какой-нибудь любимой мѣстности, или рядъ повтореній одного и того-же впечатлѣнія, полученнаго въ ранней юности и воспроизводимого опять и опять, по мѣрѣ того, какъ увеличивавшіяся силы давали ему возможность лучше справиться съ своей задачей. Въ обоихъ случаяхъ мы увидимъ въ нихъ изображенія того, что ху-



дожникъ видѣлъ въ природѣ, а не того, что онъ выдумалъ въ своей мастерской.

Я настаиваю на силѣ памяти Тернера, чтобы наглядно показать, въ какой мѣрѣ его величіе и безконечное богатство его фантазіи зависятъ отъ способности овладѣвать всѣмъ, что онъ видитъ, схватывать все и ничего не выпускать, забывать себя и не забывать ничего другого. Пусть всѣ поймутъ, что всякій великій человѣкъ пишетъ то, что онъ видитъ или видѣлъ, что все величіе его, въ сущности, ограничивается почти цѣликомъ интенсивной воспримчивостію къ явленіямъ дѣйствительности. Въ этомъ отношеніи и Прерафаэлитизмъ, и Рафаэлитизмъ, и Тернеризмъ, ничѣмъ не отличаются другъ отъ друга. У нихъ разныя задачи, и разныя способности, но въ одномъ они одинаковы: и самъ Рафаэль, поскольку онъ былъ великъ, и всѣ его

предшественники и послѣдователи, бывшіе когда-либо великими, достигли своего величія изображеніемъ окружающей дѣйствительности такъ, какъ эта дѣйствительность являлась индивидуальной душѣ каждого, такъ, какъ училъ ихъ богъ, создавшій и видимое, и видящаго.

Второй періодъ дѣятельности Тернера имѣетъ, однако, еще одну отличительную черту, на которой мнѣ предстоитъ остановиться, особенно имѣя въ виду отношеніе ея къ прежде сказанному мною о нелѣпости чрезмѣрнаго труда. Эта отличительная черта Тернера — великолѣпная легкость, съ которой сдѣлано все, что сдѣлано имъ *услѣшно*, потому что и во второмъ періодѣ у Тернера есть одна или двѣ вещи, которыя сдѣланы съ большимъ трудомъ. Въ этихъ вещахъ Тернеръ приложилъ всѣ старанія, чтобы написать нѣчто мастерское и блеснуть своимъ талантомъ; попросту говоря, ему хотѣлось отличиться; какъ только появляется у него такое стремленіе — работа не удается. Худшія вещи, когда-либо выходившія изъ его рукъ, принадлежатъ къ этому періоду, хотя онъ потратилъ на нихъ много времени, много труда и размышленій.

Истинно великія его произведенія — тѣ, въ которыхъ онъ безъ усилія выражалъ свои мысли, непосредственно, какъ онъ ему приходили, и забывалъ себя; въ нихъ изліяніе его творческой фантазіи не менѣе чудесно, чѣмъ быстрота и гибкость могучей руки, повиновавшейся ей. Разсматривая работы Тернера, всякій увидитъ доказательство этой легкости въ странной опредѣленности и свѣжести каждого мазка. Не имѣя прямыхъ указаній, можно было-бы усомниться, чтобы такая работа могла быть сдѣлана легко; къ счастью, въ



Т. Гассеріо (1819—1856 г.).

Эскупъ.

Парижская выставка.  
(Centennale).





Т. Пассерио (1819—1856 г.).  
Две сестры.  
Парижская выставка (Centennale).





А. Легро.

*Ex voto.*

Парижская выставка (Centennale).

доказательствахъ нѣтъ недостатка. Въ коллекціи мистера Фаукеса есть рисунокъ военнаго судна, которое принимаетъ запасы; рисунокъ обыкновенной величины, около шестнадцати и одиннадцати вершковъ; онъ не особенно тонко законченъ, но еще менѣе можетъ считаться эскизнымъ. Корпусъ корабля занимаетъ почти всю правую сторону картины, носомъ къ зрителю; онъ виденъ въ сильномъ ракурсѣ, весь до кормы, со всѣми своими пушками, ружьями, якорями и снастями, въ величайшей подробности; два другіе линейные корабли на второмъ планѣ нарисованы съ такою-же точностью; вокругъ ихъ массивныхъ корпусовъ плещется великолѣпное безпокойное море, волны котораго отличаются необыкновенно тонкимъ рисункомъ; около большаго корабля стоитъ транспортное судно, и нѣсколько лодокъ; небо облачное, очень сложное. Казалось-бы, что нарисовать въ мельчайшихъ подробностяхъ всѣ эти снасти до послѣдней



веревки — по памяти, сидя въ гостиной дома въ Йоркширѣ, задача нелегкая. Но мистеръ Фаукесъ сидѣлъ рядомъ съ художникомъ отъ первой черты до послѣдней. Одинъ разъ утромъ, послѣ завтрака, Тернеръ взялъ листъ бѣлой бумаги, зачертилъ свои корабли, кончилъ рисунокъ черезъ три часа и пошелъ на охоту.



П. Ренуаръ.  
Ложъ.  
Парижская выставка (Centennale).

Пусть наши заурядные художники обдумаютъ на досугъ хотя-бы одинъ этотъ случай, и они убѣдятся въ истинѣ сказаннаго ранѣе: если можетъ быть создано великое произведение, оно будетъ создано легко; пусть художники не мучатъ себя, переворачивая свои композиціи то въ ту, то въ другую сторону, повторяя ихъ, дѣлая опыты и передвигая стафажи съ мѣста на мѣсто.





Э. Манэ (1832—1883 г.).  
*Argenteuil.*  
 Парижская выставка (Centennale).



А. Легро.  
 Портретъ.  
 Парижская выставка (Centennale).



Если человек способен творить, он будет творить сразу, или, вѣрнѣе, — он не может не творить. Вот причина, по которой въ большинствѣ своихъ сочиненій я молчалъ о композиціи. Многіе критики, въ особенности



Э. Манэ (1832—1883 г.).  
Г-жа Эва Гонзалесъ.  
Парижская выставка (Centennale).

архитекторы, бранили меня за то, что я не учу „располагать массы“, „не достаточно придаю значенія композиціи“. Увы, я придаю ей значеніе гораздо большее, чѣмъ они, такое значеніе, что научить кого-нибудь сочинить хотя-бы одну картину или зданіе, мнѣ также не можетъ притти въ голову, какъ научить кого-



нибудѣ написать божественную Комедию или Короля Лира. Удивительное ту-поуміе профессоровъ нашей эпохи заключается въ томъ, что они не понимаютъ, что то, что они называютъ „принципами композиціи“, просто-на-просто — принципы здраваго смысла — во всемъ одинаково, какъ въ картинахъ и зда-ніяхъ. Въ картинахъ долженъ быть главный пунктъ освѣщенія? Да, точно также и въ обѣдѣ должно быть главное блюдо, въ рѣчи—главная мысль, въ мелодіи—главная нота и у всякаго чело-вѣка — главная цѣль. Между частями картины должно быть соотвѣтствіе? Да, точно так-же и между частями хорошо сказанной рѣчи, и хорошо организованнаго дѣла, хоро-шо подобраннаго общества и хорошо смѣшаннаго соуса. Композиція! Да развѣ чело-вѣкъ не компануетъ каждую минуту своей жизни, дурно-ли, хорошо-ли, и развѣ онъ не сталъ-бы инстинктивно компановатъ и въ картинѣ, такъ-же какъ и вездѣ, если-бы только могъ.

И тѣмъ не менѣе мы продолжаемъ проповѣдывать своимъ ученикамъ въ такомъ духѣ, какъ будто имѣтъ „глав-ный свѣтъ“ — вотъ и все, что-нужно.

Люди работаютъ чрез-мѣрно, впрочемъ, не въ од-ной только композиціи, но и въ техникѣ; по этому по-воду я имѣю нѣчто сказать по адресу Прерафаэлитовъ.

Они слишкомъ трудятся. Въ нѣкоторыхъ неудачныхъ частяхъ ихъ картинъ обнаруживается совершенно ясно, что они работали надъ ними такъ долго, что даже зрѣніе ихъ утомилось и ослабѣло, и рука уже отказывалась повиноваться сердцу. И кромѣ того, есть нѣкоторыя качества рисунка, которыя они упус-каютъ изъ виду вслѣдствіе чрезмѣрной старательности. Самыхъ высшихъ ре-зультатовъ суждено достигать только при нѣкоторой свободѣ и смѣлости прие-мовъ. Я-бы очень желалъ, чтобы всѣ это поняли по отношенію къ скульптурѣ, точно также какъ къ живописи, и убѣдились, что въ девяносто-девяти случаяхъ изъ ста, тщательно отдѣланная статуя — произведеніе, несравненно болѣе вуль-



О. Домье (1808—1879 г.).

Милый больной.

Парижская выставка (Centennale).





*О. Домье (1808—1879 г.).*

*Театръ.*

*Парижская выставка (Centennale).*

гарное чѣмъ то, на которомъ сохранились слѣды руки, державшей молотъ; въ живописи это во всякомъ случаѣ чувствуется всѣми и чувствуется вѣрно. Свобода линій въ природѣ можетъ быть передана лишь соотвѣтствующей свободой передающей ихъ руки; въ прядяхъ волосъ, въ формѣ чертъ и въ линіяхъ мускуловъ есть изгибы, которые передаются не иначе, какъ соотвѣтствующей свободой въ движеніяхъ карандаша. Какой-бы ни взяли вы примѣръ, даже тончайшую и тщательнѣйшую работу самого Леонардо, — въ контурахъ ея вы найдете игру, силу и бойкость, которымъ невозможно подражать работой медленной и кропотливой.

Такъ вотъ, каковы главные завѣты Тернера во второй или центральный



періодъ его дѣятельности. Но намъ остается получить отъ него еще одинъ урокъ, на этотъ разъ—предостереженіе, ибо къ концу второго періода маленькія шаблонныя виньетки, которыя онъ дѣлалъ для издателей, эффектные рисунки съ чужихъ этюдовъ никогда не виданныхъ имъ мѣстъ, постоянная поправка плохихъ гравюръ съ его собственныхъ произведеній, гравюръ, столь безжизненныхъ, что для приданія имъ надлежащаго блеска, надо было ихъ сплошь выскабливать бѣлыми пятнышками свѣта—все это сдѣлало то, что Тернеръ началъ нерѣдко впадать въ условность и даже фальшь; лѣтъ десять или двѣнадцать онъ ввѣрялся исключительно своей памяти и изобрѣтательности, прожилъ почти безвыѣздно въ Лондонѣ. Единственное новое впечатлѣніе получилъ онъ отъ пожара Парламента. За это время (отъ 1830 до 1840 г.) онъ написалъ много кар-



Г. Курбе (1819—1877).  
Лѣсной пейзажъ.  
Парижская выставка (Centennale).





*Англійскій павильонъ на Парижской выставкѣ. Коверъ раб. В. Моррисъ по рис. Э. Бернъ-Джонса.*

тинъ, совершенно его недостойныхъ. Но не такъ суждено ему было окончить свою карьеру.

Лѣтомъ 1840 или 1841 г. онъ предпринялъ новую поѣздку въ Швейцарію.

Съ тѣхъ поръ, какъ онъ въ первый разъ увидѣлъ Альпы, прошло уже по крайней мѣрѣ лѣтъ сорокъ (источникъ Арверонъ, въ коллекціи мистера Фаукеса, написанный, конечно, послѣ того, какъ Тернеръ его видѣлъ въ натурѣ, помѣченъ 1800 годомъ), но маршрутъ, избранный имъ въ 1840 году, указываетъ на любовное воспоминаніе о первой поѣздкѣ; дѣйствительно, просматривая Швейцарскіе этюды и рисунки перваго періода, нельзя не поразиться пристрастіемъ Тернера къ Сенъ-Готардскому перевалу; существуетъ, насколько мнѣ извѣстно, шесть изображеній Сенъ-Готардскаго перевала, принадлежащихъ къ тому-же времени, да вѣроятно, кромѣ нихъ есть еще и другія. Изъ всей Швейцаріи





*Финляндскій павильонъ на Парижской выставкѣ, по проекту Сааринена.*





*Финляндскій павильонъ на Парижской выставкѣ, по проэкту Сааринена.  
(Съ разрѣш. журн. „Ateneum“).*

также произвели на него сильное впечатлѣніе, кажется, долины Салланшъ и Шамуни и Женевское озеро.

Въ 1841 году онъ былъ въ Люцернѣ, поднимался на Пилатъ, перебрался черезъ Сенъ-Готардъ и вернулся черезъ Лозанну и Женеву. Во время этого путешествія онъ сдѣлалъ много эскизовъ красками, и обработалъ ихъ по возвращеніи. Получившіяся въ результатъ вещи не похожи ни на что сдѣланное имъ ранѣе; ими опредѣленно начался новый періодъ, который я буду называть третьимъ и послѣднимъ періодомъ творчества Тернера.



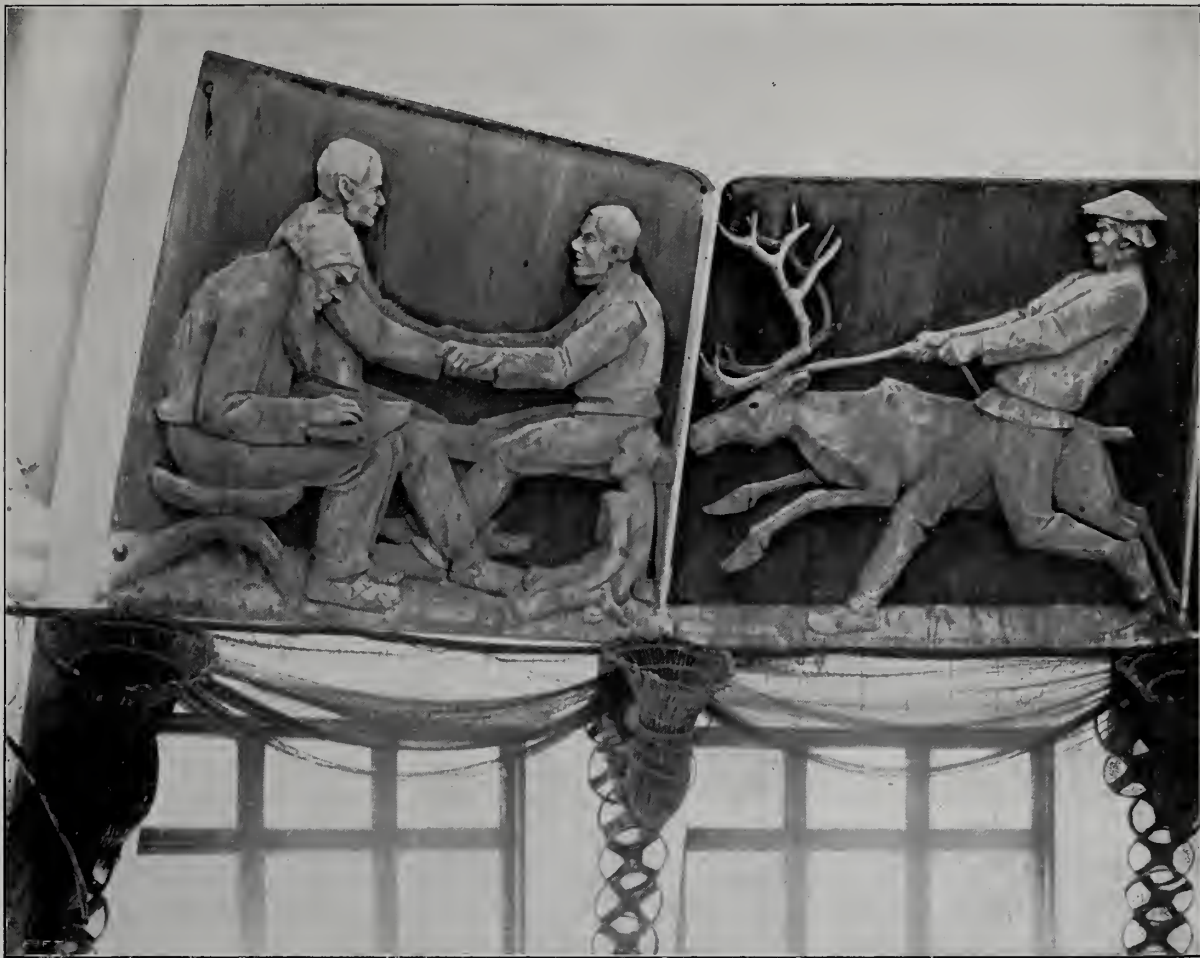
Безмятежное спокойствіе его юности вернулось въ его душу, а творческія и техническія способности проявились съ новой силой; ни о какой условности не было уже и помину, благодаря силѣ того впечатлѣнія, которое произвели на



*Финляндскій навильонъ на Парижской выставкѣ. Комната фабр. „Iris“.  
(Съ разрѣш. журн. „Ateneum“).*

него Альпы послѣ долгой разлуки. Всѣ работы этого періода отмѣчены особенной широтою и простотою замысла, большинство изъ нихъ—глубокой ясностью, переходящей въ меланхолію; всѣ безъ исключенія — такимъ великолѣпіемъ колорита, какое и не снилось ему раньше.





Финляндскій павильонъ на Парижской выставкѣ. Деревянный фризь раб. Галлонена.  
(Съ разрѣш. журн. „Атенеум“).

Эти работы и все, что Тернеръ дѣлалъ въ послѣдующіе года, относится къ произведеніямъ предыдущаго періода его дѣятельности такъ, какъ свѣтъ зари къ дневному освѣщенію. Еще нѣсколько лѣтъ, — и они будутъ признаны наисовершеннѣйшими пейзажами, какіе когда-либо были созданы геніемъ человѣка.

Такова была карьера самаго великаго художника въ нынѣшнемъ столѣтіи. Можетъ быть, пройдетъ еще много вѣковъ, прежде чѣмъ появится другой, ему равный; но на какое-бы величіе ни былъ способенъ кто-либо изъ насъ — лучшее средство достигъ его — идти по стопамъ великаго Тернера; начинать съ того, чтобы съ полнымъ спокойствіемъ и упованіемъ прилагать тѣ способности, какія у насъ найдутся, къ изображенію окружающихъ насъ вещей, какъ мы ихъ видимъ и чувствуемъ. Если не величіе, то все-таки нѣкоторое несомнѣнное благо пріобрѣтается такимъ путемъ; ибо, хотя я и говорилъ о задачѣ болѣе смиреннаго художника такъ, какъ будто считалъ ее подчиненной задачѣ археолога и ученаго, но въ одномъ, конечномъ смыслѣ, роль ея не подчиненная, а высшая. Всякій архео-



логъ, всякій естествоиспытатель знаетъ, что долгая приверженность аналитическимъ и логическимъ изслѣдованіямъ сообщаетъ уму особую жесткость. Слабые люди, предаваясь такимъ изслѣдованіямъ, черствѣютъ совершенно и дѣлаются неспособными понимать что-либо болѣе высокое, или даже цѣнить конечные результаты, къ которымъ ведутъ эти изслѣдованія. Но даже лучшимъ людямъ чисто научныя занятія приносятъ нѣкоторый вредъ, и за опредѣленныя выгоды, въ



Фреска А. Галлена въ Финляндскомъ павильонѣ на Парижской выставкѣ.  
(Съ разрѣш. журн. „Ateneum“).

этомъ случаѣ, какъ и въ большинствѣ другихъ, приходится платить опредѣленную цѣну. Ученые пріобрѣтаютъ особую силу, но теряютъ нѣжность, гибкость и впечатлительность. Для человѣка, который прошелъ по романтической мѣстности съ молоткомъ въ рукѣ, тщательно изслѣдованные имъ края горъ уже не имѣютъ той поэзіи и таинственности, въ которую они облечены для проѣзжающаго мимо путешественника. Въ его представленіи, они являются какъ-бы разложенными на части моделями; тамъ, гдѣ другой трепеталъ-бы въ благоговѣй-



номъ ужасъ передъ великолѣпіемъ бездны, онъ видитъ только выступъ богатой ископаемыми породы, съ которой уже освоилось его воображеніе и которая, какъ ему извѣстно, распространяется неглубокимъ слоемъ по совсѣмъ не интересной, быть можетъ, мѣстности; гдѣ далекія снѣжныя вершины произвели-бы потрясающее впечатлѣніе на невѣжественнаго зрителя, онъ увидитъ только высшія точки какой-нибудь формациі, съ неприглядною сѣтвю трещинъ.

Что въ ясномъ пониманіи внутреннихъ отношеній всего этого ко вселенной и человѣку, въ созерцаніи природныхъ силъ и прошлыхъ состояній бытія, изъ которыхъ каждое по своему свидѣтельствуетъ о единствѣ цѣли и предвѣчной предусмотрительности Творца всѣхъ вещей, что во всемъ этомъ онъ получилъ награду, достойную жертвы — отрицать я не стану ни минуты. И тѣмъ не менѣе, если онъ обладаетъ правильной душевной организаціей — сознаніе



Фреска А. Галлена въ Финляндскомъ павильонѣ на Парижской выставкѣ.  
(Съ разрѣш. журн. „Ateneum“).

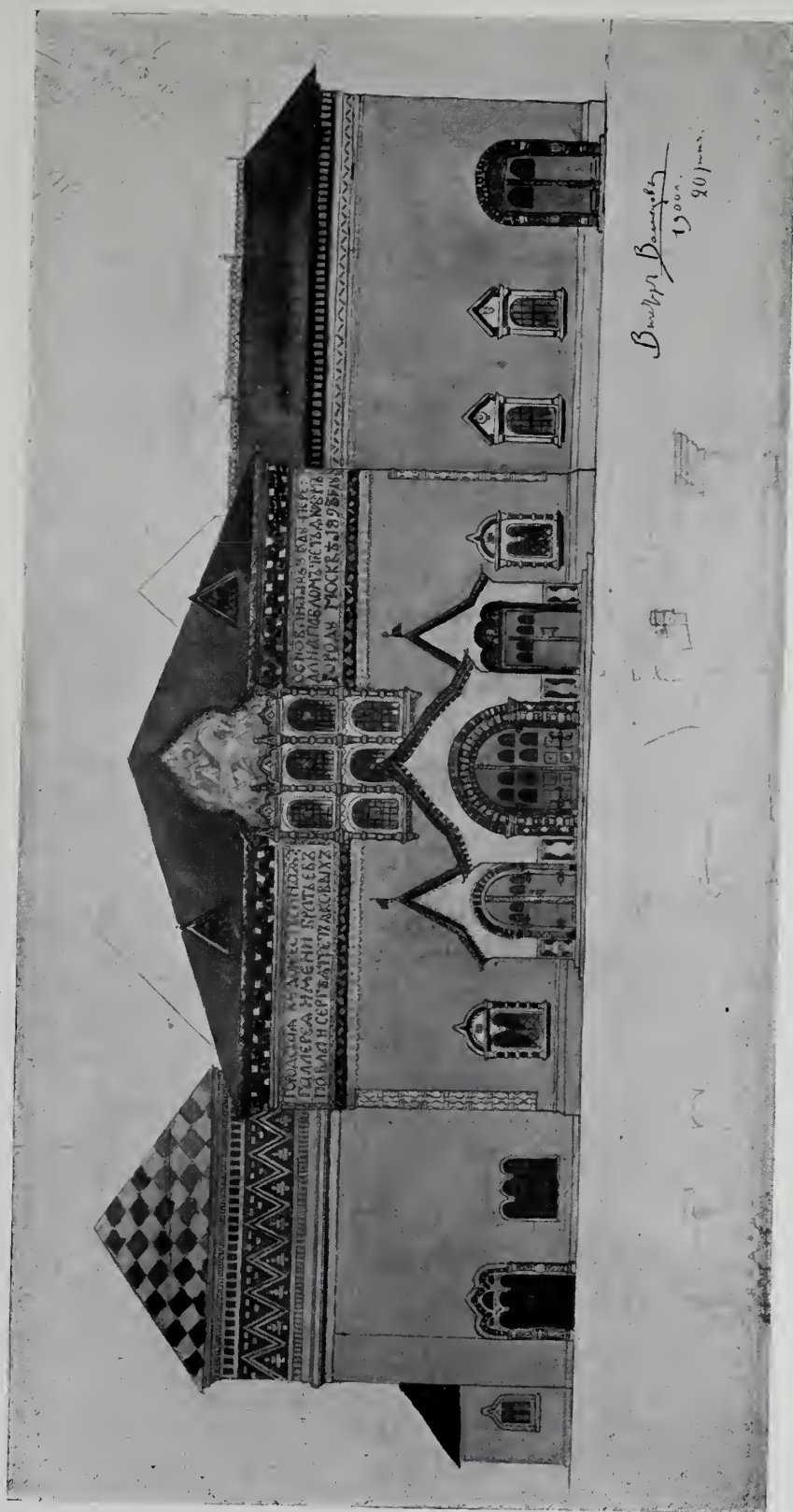


утраты для него все-таки мучительно; съ безконечной благодарностью будетъ онъ относиться къ человѣку, который, сохраняя въ передачѣ природныхъ явленій такую строгую вѣрность съ данными науки, что работа его внушитъ довѣріе даже самому суровому критическому разуму, — все-же снова облетитъ черты природы нѣжнымъ покровомъ ея обыденнаго вида; дастъ имъ ослѣпительный блескъ блуждающаго свѣта, окутаетъ ихъ непроницаемостью бурной тьмы; вернетъ разсѣченному трупу жизненную дѣятельность, одѣнетъ голыя скалы пышными лѣсами, разцвѣтитъ каменный хаосъ пестрыми лугами, и направитъ мысль отъ однообразнаго повторенія явленій физическаго міра къ завѣтнымъ радостямъ и печалямъ человѣческой жизни и смерти.



*Финляндскій навильонъ на Парижской выставкѣ.  
Панно А. Галлонена.*





*В. Васнецовъ.  
Проектъ фасада  
Третьяковской галлерей  
въ Москвѣ.*



загребен ер Москер (Чешка-ер).  
Прозекер фасача Трешняковской  
В. Васнецков.



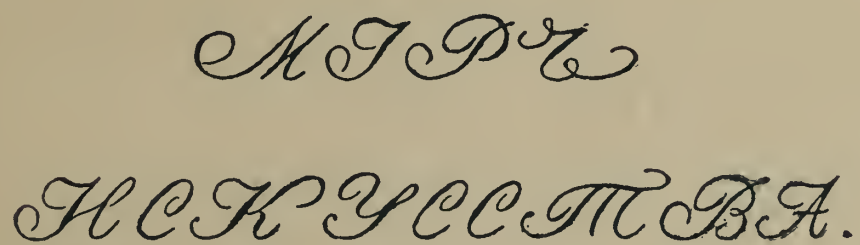


Вилльгельм Барнеговъ  
 1900.









1900.

С. Петербург.



1900.

No. 23 и 24.

# ОГЛАВЛЕНІЕ.

# SOMMAIRE.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ.

Заставка. — Е. Лансере.

25 снимковъ съ картинъ находящихся въ собраніи князей Юсуповыхъ.

## ПРИЛОЖЕНІЯ.

Д. Веласкесъ. Портретъ. (Фототипія).

Гюберъ-Робертъ. Видъ съ террасы. (Фототипія).

В. Лейблъ. († 4 Дек. 1900 г.). Портретъ. (Автоматія).

В. Лейблъ. († 4 Дек. 1900 г.). Женская головка. (Автоматія).

## ТЕКСТЪ.

А. Бенуа. Юсуповская галерея.

В. Розановъ. Случай.

М. Метерлинкъ. (Перев. съ франц. В. М.). Современная драма.

Д. Шестаковъ. } Книги.

Вл. Блжикъ. }

\* \* \* В. Лейблъ. († 4 Дек. 1900 г.).

Л. Бенедиктъ. Русская живопись на всемирной выставкѣ въ Парижѣ. (Перев. съ франц.).

А. Бенуа. Къ постановкѣ Валькири.

Читатель. Письмо въ редакцію.

„Миръ Искусства“ въ залахъ Академіи.

Силанъ. Новоселье у г. Собки.

Защитки.

Издатель-редакторъ С. П. Дягилевъ.

## ILLUSTRATIONS.

25 reproductions des peintures de la Galerie des Princes Youssouppoff à st. Pétersbourg.

F. H. Füger. (1751—1818). Portrait du prince Youssouppoff. p. 129.

F. Boucher. (1703—1770). Sujet mythologique. p. 130. Hercule et Omphale. p. 151.

F. Guardi. (1712—1793). Rialto.—131.

Rembrandt. (1607—1669). Portrait d'un jeune homme—p. 132. Portrait d'une jeune femme p. 133.

Joseph Vernet. (1714—1789). L'escalier du Louvre. p. 134. Marine p. 138.

N. Lancret. (1690—1743). Dans le parc—p. 135.

P. Potter. (?). (1625—1654). Paysage—p. 136.

L. Lotto. (1480—1554). Portrait—p. 137.

P. Codde. (1610—1666). Genre—p. 139.

J. Fragonard. (1732—1806). Tête de femme—p. 140. Le baiser—p. 150.

S. Konick. (1609—1656)—Suzanne au bain. p. 141.

J. B. C. Corot. (1796—1875). Paysage. p. 142.

P. Mignard. (1610—1695). Portrait—p. 143.

P. de Hoog. (1632—1681). Intérieur—p. 144. —p. 147.

A. de Gelder. (1645—1727). Genre—p. 145.

L. Boilly. (1761—1845). Joueurs au billard—p. 146.

A. Cuyp. (1605—1691). Genre.—p. 148.

J. Molenaar. († 1668).—Concert p. 148.

J. B. Tiepolo. (1696—1770). La mort de Didon—p. 149.

C. Troost. (1697—1750). Intérieur—p. 152.

## HORS TEXTE.

D. Velasquez. (1599—1660). Portrait. Galerie Youssouppoff.

Hubert Robert. (1733—1808). Paysage. Galerie Youssouppoff.

W. Leibl. (1844—1900). Portrait.

W. Leibl. (1844—1900). Tête de femme.

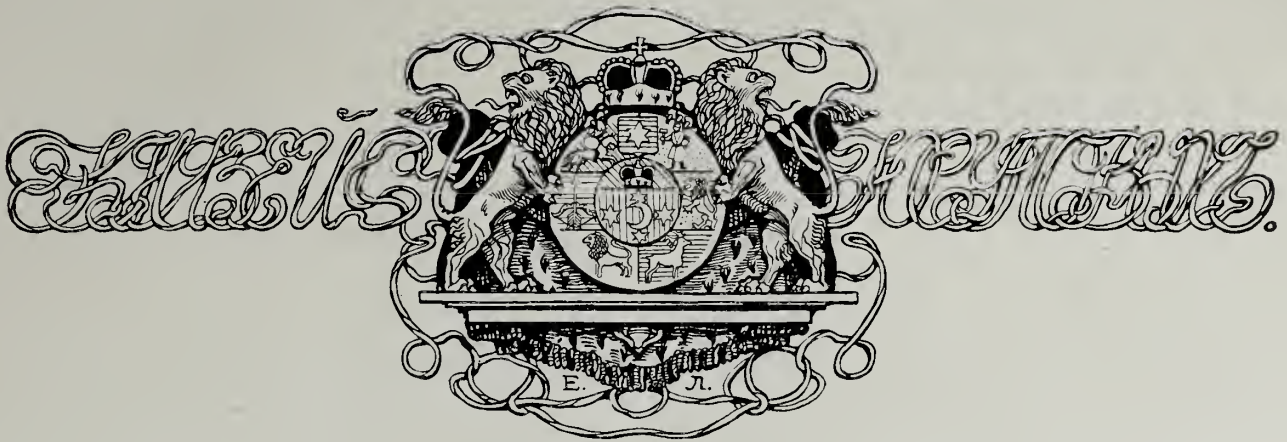
## TEXTE.

Alexandre Benois. La Galerie Youssouppoff. Articles de Rosanow, Maeterlink, Chestakoff etc.

Editeur et Directeur de la Revue „le Monde Artiste“ (Mir Iskousstva) Serge de Diaghilew.

Е. ЛАНСЕРЕ.





## ЮСУПОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ.

Юсуповская картинная галерея, находящаяся во дворцѣ князей Юсуповыхъ, въ Петербургѣ, на Мойкѣ, принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ частнымъ сокровищницамъ искусства въ Европѣ. Она почти цѣликомъ собрана въ концѣ XVIII и первой четверти XIX вѣка княземъ Николаемъ Борисовичемъ Юсуповымъ \*), воспитымъ Пушкинымъ въ его посланіи: „Къ Велѣможѣ“, и отличается тѣми-же достоинствами, но и тѣми-же недостатками, какъ и другія коллекціи, составленныя въ эту эпоху: обиліемъ болонцевъ, а также французскихъ и голландскихъ мастеровъ, мало достовѣрными произведеніями „Золотого вѣка“ и полнымъ отсутствіемъ примитивовъ. Словомъ, коллекція въ цѣломъ своемъ составѣ—не „современная“ и чуть-чуть холодная, парадная, но тѣмъ не менѣе способная доставить неисчерпаемое наслажденіе.

Въ посланіи Пушкина встрѣчается стихъ:

Безпечно окружась Корреджіемъ, Кановой...

\*) Воспроизводимый нами портретъ этого мецената писанъ малонзвѣстнымъ, но отличнымъ вѣнскимъ портретистомъ конца XVIII в., ученикомъ Менгса, — Фюгеромъ. Князь на этой картинѣ изображенъ въ испанскомъ костюмѣ, что весьма характерно для друга Вомарше и страстнаго поклонника Испаніи.



Фридрихъ-Генрихъ Фюгеръ (1751—1818).  
Портретъ князя Н. Б. Юсупова  
(галл. кн. Юсуповыхъ въ Спб.).





Ф. Бушэ (1703—1770).

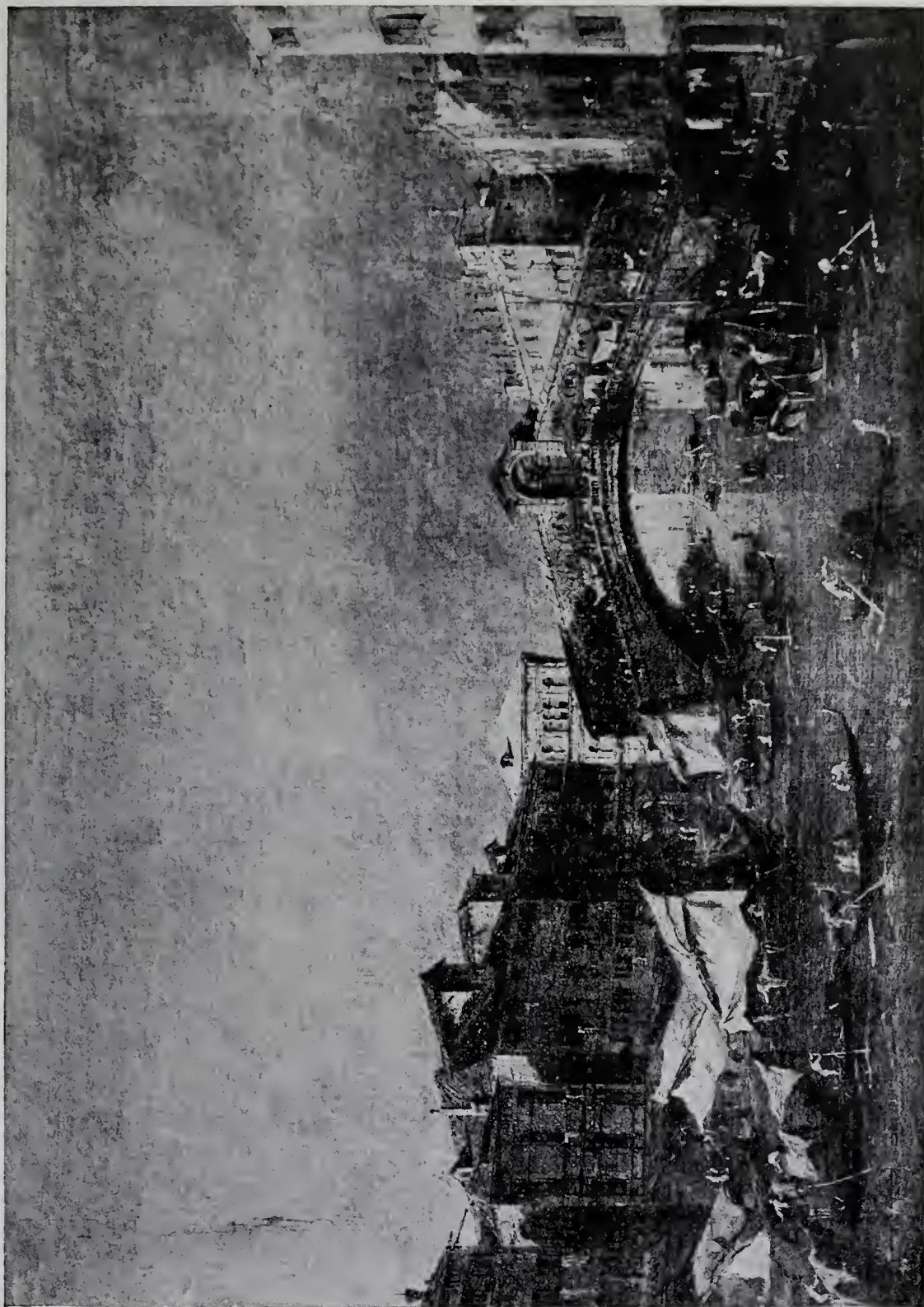
*Юпитеръ въ образѣ Діаны и Калисто (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

тажъ, Луврѣ и Потсдамѣ могутъ въ этомъ отношеніи соперничать съ Юсуповскимъ собраніемъ. Начиная съ Бурдона, Лагира, и кончая Герэпомъ и Грѣ, почти всѣ выдающіеся французскіе художники представлены въ нѣсколькихъ и превосходныхъ образахъ. Отсутствуютъ лишь оба Пуссэна, Ларжилберъ, Ватто, и Шардэнъ, остальные всѣ: Клодъ, Лебрёнъ, Миньяръ, Ригб, Бушэ, Ланкре, Грѣзъ, Гюберъ-Роберъ, госпожа Виже-Лебрёнъ, Буалби, Давидъ и др.—на лицо, и большинство изъ нихъ въ 2-хъ, 3-хъ, а иные и въ большемъ количествѣ экземпляровъ.

однако, это не совсѣмъ вѣрно: статуи Кановы дѣйствительно имѣются, но Корреджіо, такъ-же, какъ Рафаэля, Тиціана, Андреа делъ Сартто и Фра Бартоломео—въ коллекціи теперь нѣтъ. Картины, приписывавшіяся въ былое время этимъ художникамъ, въ наши дни уже не приписываются имъ. Это по большей части очень порядочныя, старинныя копіи съ извѣстныхъ оригиналовъ.

Главная гордость галереи: французская школа, и, дѣйствительно, нигдѣ въ частной собственности нельзя ее найти въ такой полноты, какъ здѣсь; да и изъ публичныхъ галерей лишь Эрми-





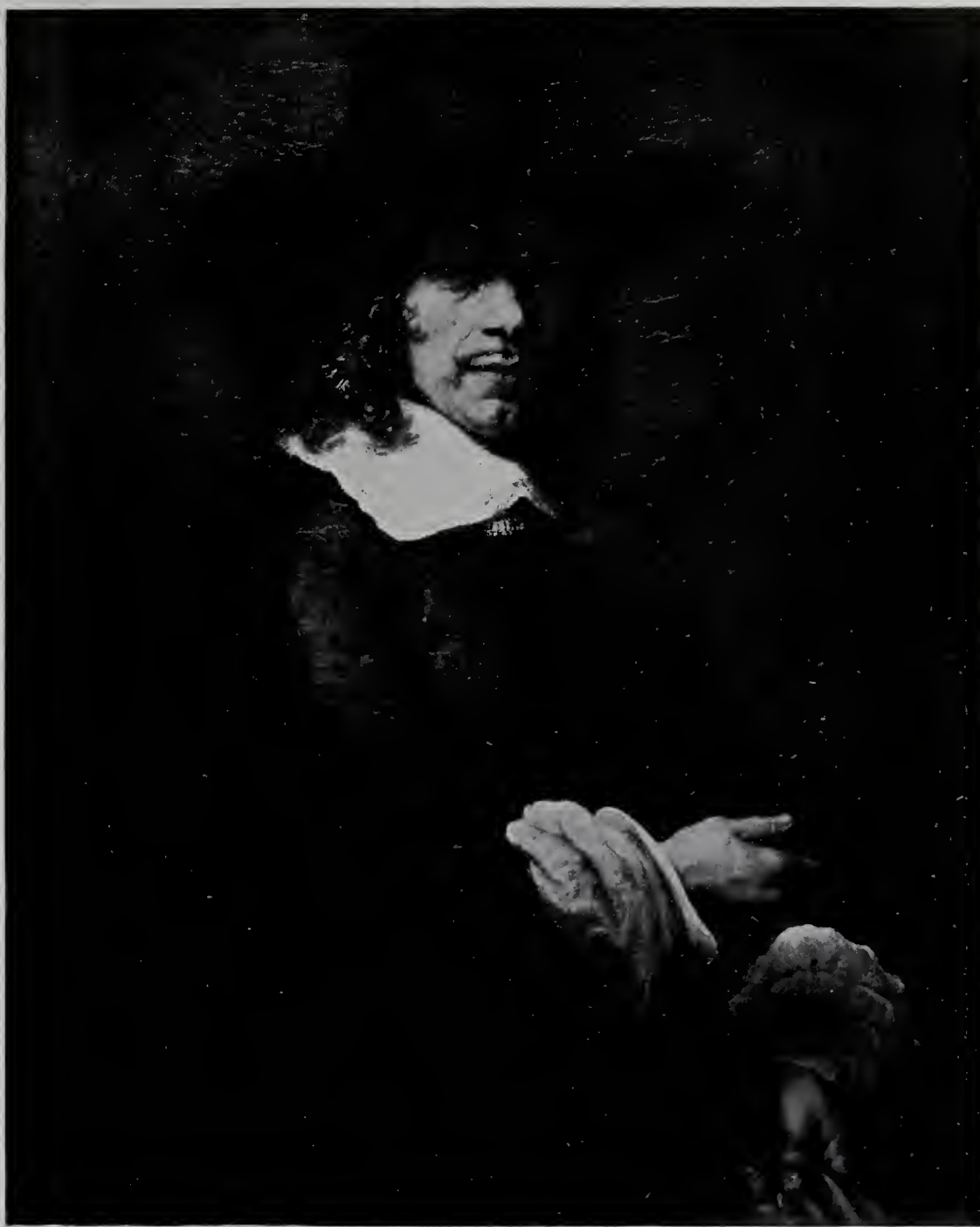
Ф. Гварди (1712—1793).  
Гіалто (галл, кн. Юсуфовихъ въ СІІб.).





*Рембрандт (1607—1669).  
Женский портрет (гала гн. Юсуповых в Спб.).*





*Рембрандт (1607—1669).  
Мужской портрет (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*





*Жозеф Верне (1714—1789).*

*Лѣстница Французской Академіи въ Лувръ (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

Грёза даже слишкомъ много. Чуть-ли не 20, если не больше картинъ. Плачущія, улыбающіяся, задумавшіяся дѣвушки, съ глазами, обращенными къ небу или въ даль, съ овечками, птичками и собачками на рукахъ. Все это сдѣлано сплеча, ровно, гладко, шаблонно-виртуозно, все это даже слегка напоминаетъ К. Маковского. Лишь два-три внимательныхъ этюда и семейная, нѣсколько сентиментальная, но очень серьезная по живописи картина, разсѣиваютъ тягост-



ное впечатлѣніе и напоминаютъ о томъ, что Грѣзъ былъ не только моднымъ кондитеромъ, но, когда хотѣлъ и успѣвалъ, и прекраснымъ мастеромъ.

Три достовѣрныхъ и первоклассныхъ Клода Лоррѣна, по моему,—самое цѣнное, самое изумительное, что есть въ галлерей. Очень хорошъ „Закатъ солнца“, но такихъ свѣжихъ, утреннихъ Клодовъ, какъ два другіе—нѣтъ, пожалуй, нигдѣ въ мірѣ, даже въ Луврѣ, Лондонѣ и Эрмитажѣ. Глядя на эти картины, чувствуешь силъный, рѣзкій, морской воздухъ, здоровый, соленый запахъ воды. Въ нихъ есть что-то юное, неуываемое, чисто эллинское. На одной изъ нихъ „стаффажъ“ изображаетъ похищеніе Европы, на другой—какую-то яростную битву на мосту, но ни тѣ, ни другія фигуры не играютъ въ нихъ роли. Все „содержаніе“ обѣихъ картинъ заключается въ темно-бирюзовомъ тонѣ плескающихся заливовъ, въ темно-зеленыхъ круглыхъ купахъ деревьевъ, въ чистомъ, свѣтломъ и далекомъ горизонтѣ. Природа Клода слишкомъ торжественно-прекрасна, слиш-



И. Ланкрѣ (1690—1743).  
Сцена въ паркѣ (галл. кн. Юсуповыхъ въ СШ.).





*Паулусъ Потеръ (?) (1625—1654).  
Видъ въ Голландіи (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

комъ священна, чтобъ выражать какое-либо настроеніе. Она такъ-же прекрасна и чужда современнымъ нервамъ и чувствамъ, какъ гордыя эллинскія изваянія.

Рядомъ съ Клодомъ какъ-то неприлично говорить о бушэ. Однако, вѣдь и онъ былъ художникомъ. Клодъ—великій композиторъ, бушэ—легкомысленный куплетистъ, но и у того, и другого есть музыка, есть очарованіе. Клодъ чуждъ для современнаго человѣчества потому, что онъ выше его, бушэ чуждъ для насъ, наоборотъ, потому, что въ немъ есть что-то оффенбаховское, вздорное, недостойное. Однако изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобъ въ бушэ совсѣмъ не было искусства. Все, что онъ писалъ—гадко, но очаровательно гадко, соблазнительно гадко. Въ бушэ *есть* соблазнъ не въ сюжетахъ,—а въ краскахъ, въ линияхъ, въ писмѣ—слѣдовательно въ бушэ есть искусство. Обьективной правды нечего искать въ его картинахъ, но зато въ нихъ можно найти массу субъективной правды. Онъ былъ всегда вѣренъ себѣ и, если его „я“ было предано порочному инстинкту, то вполне искренно, а вовсе не въ силу какого-либо лавочнаго ин-





Д. ВЕЛАСКЕЗЪ  
ПОРТРЕТЪ.



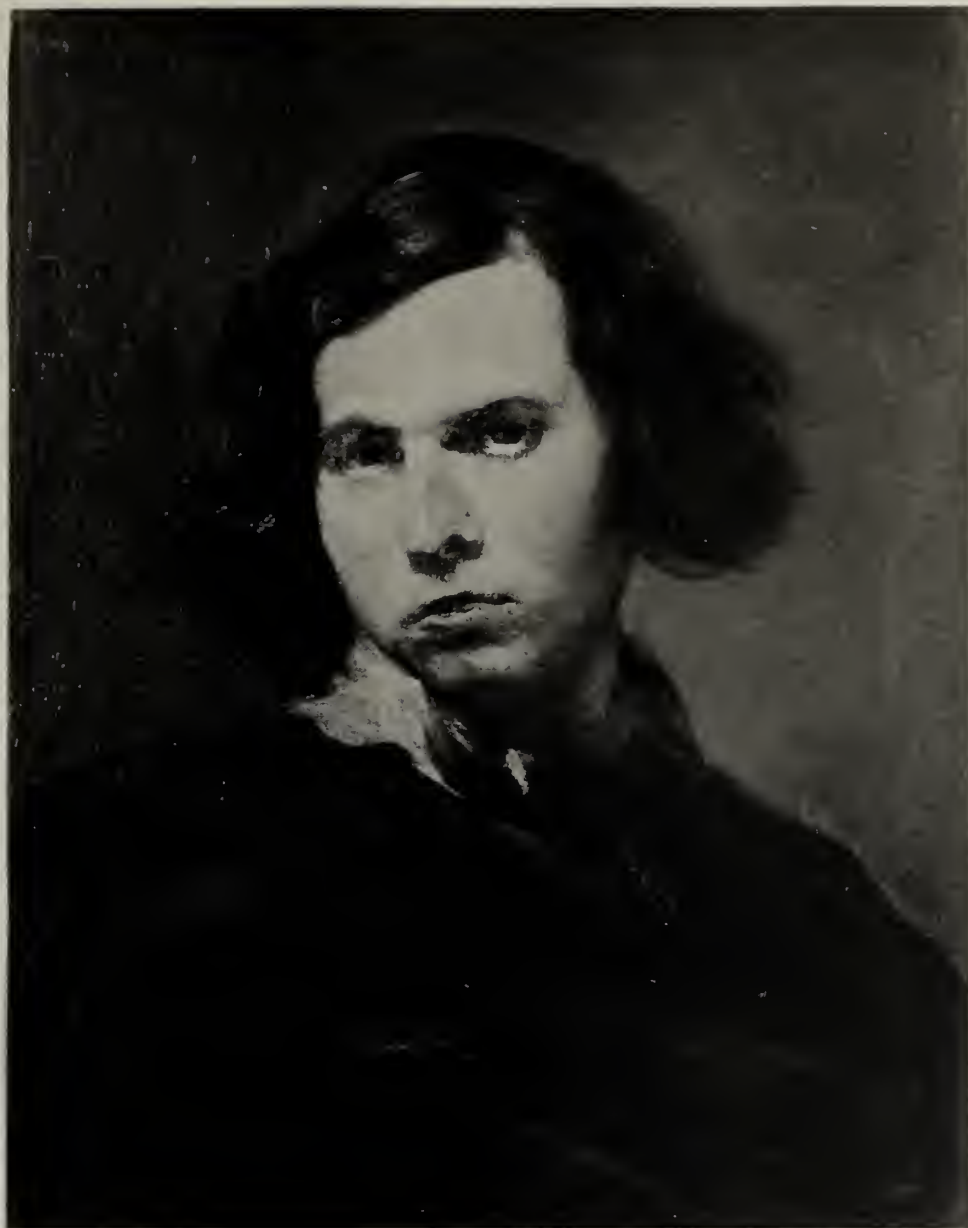


*Потеръ Потеръ (2) (1625—1654).  
Видъ изъ Голландіи (алл. кн. Юсуповыхъ и СШБ.).*

иногда свиваетъ, чтобъ выразить какое-либо настроеніе. Она такъ-же прекрасна и чужда, сдержанна въ термахъ и чувствахъ, какъ гордыя эллискія изваянія.

Рядомъ съ Клодомъ какъ-то непримично говорится о Буніе. Однако жъ и онъ былъ художникомъ. Клодъ— великій композиторъ, Буніе—легкомысленный музыкантъ, но и у того, и у другого есть музыка, есть очарованіе. Клодъ чуждъ для современнаго человѣка потому, что онъ выше его, Буніе чуждъ для насъ, наоборотъ, потому, что въ немъ есть что-то сфенбаховское, вздорное, недостойное. Однако изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобъ въ Буніе совсемъ не было искусства. Такъ, что онъ писалъ—да, но, по оцѣновкѣ галло, соблазнительно гадко. Въ Буніе есть соблазнъ не въ сюжетахъ—въ краскахъ, въ линияхъ, въ писемѣ—а именно въ Буніе есть искусство. Объективной правды ничего несть въ его картинахъ, но зато въ нихъ можно найти массу субъективной правды. Онъ былъ вѣчно вѣренъ себѣ и даже его искусство предано пороку, потому что, въ искусствѣ, вѣчно, а во всемъ остальномъ—только мимолетное, давящее ин-





Д. ВЕЛАСКЕЗЪ.  
ПОРТРЕТЪ.









*Лоренцо Лотто (1480—1554).  
Женский портрет (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

тереса. Страсти въ бушѣ нечего искать, зато въ немъ есть сладострастіе, фривольное и поверхностное, малопонятное для нашего времени, однако все-же живое, не-на-казѣ, свободное и веселое.

Характерна для его перваго, Лемуановскаго періода, картина: „Геркулесъ и Омфала“, быть можетъ, вообще лучшая по живописи его вещь, выдержанная въ горячихъ тонахъ и очень бравурно написанная. Но эта сцена, исполненная порывистой, грубой и здоровой страсти, не типична для „настоящаго“ бушѣ, для





*Жозеф Верне (1714—1789).  
Морской видъ (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

Бушѣ временъ герцогини Шатору и маркизы Помпадуръ. Въ этой картинѣ нѣтъ никакого жеманства, никакой игры въ наивность и невинность. Жилистый, уродливый лицомъ Геркулесъ имѣетъ видъ какого-то мужика или чернорабочаго, Омфала—пышная блондинка, совершенный типъ „Нана“. Зато всѣ остальные юсуповскіе бушѣ—„настоящіе“ бушѣ, типичные памятники старчески-гривуазной эпохи Людовика XV-го. Среди этихъ картинъ особенно интересна пикантная сцена: „Юпитеръ въ образѣ Діаны соблазняетъ нимфу Калисто“, выдержанная въ холодномъ, сѣро-зеленомъ тонѣ. Сложная композиція „Тріумфъ Венеры“ трактована нѣсколько иначе, нежели знаменитая картина съ тѣмъ-же сюжетомъ въ Стокгольмскомъ Музеѣ. Она можетъ служить превосходнымъ примѣромъ декоративнаго дара мастера.

Я не стану долго останавливаться на огромной, очень парадной и широко задуманной сценѣ Лагира: „Св. Марія Египетская“, на очаровательной, но довольно обыкновенной сценкѣ Ланкрé, на пышныхъ картинахъ бурдона и Дойена (бывшаго профессоромъ нашей Академіи), на славной реалистической сценкѣ Валентена, на ловкихъ наброскахъ Фрагонара, на безподобныхъ по характеристикѣ и техникѣ портретахъ Миньяра и Риго, на чудесныхъ пейзажахъ Гюберъ Робера (воспроизведенный нами небольшого формата: „Видъ съ Террасы“, одинъ изъ лучшихъ Роберовъ на свѣтѣ) и Жозефа Верне и хорошихъ портретахъ



Виже-Лебрёнъ, между которыми есть очень интересный портретъ знаменитой Каталани, а перейду прямо къ началу XIX вѣка, такъ какъ Юсуповская галерея особенно богата ложно-классиками и „декадентами жанра“ съ буалби, М-ль Жераръ и Дроллингомъ во главѣ. Тѣмъ, кто не былъ въ Луврѣ, я-бы



*Питеръ Котте (1610—1666).*

*Игра въ карты (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

очень совѣтовалъ пробратъся въ галерею Юсуповыхъ. Тамъ они убѣдились-бы воочию, какъ тоскливъ „классическій“ Давидъ, какимъ неумолимымъ холодомъ, какой скукой вѣетъ отъ Герэна, какъ наивенъ, но и блестящъ Гро и какъ не-пріятно поражаютъ, рядомъ съ мастерами XVIII в., розовыя, выложенныя сценки





*Ж. О. Фрагонарь (1732—1823).  
Шарманщица (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

буалби. Впрочемъ въ историческомъ отношеніи, въ смыслъ костюмовъ, обстановокъ, эти непріятныя картины являются интересными документами.

Среди италъянцевъ „золотого вѣка“, вообще слабо представленныхъ, есть одинъ перлъ, которому позавидовало — бы любое изъ знаменитыхъ европейскихъ собраній. Картина эта — совершенно загадочная. Неизвѣстно, ни кто ее писалъ, ни кого изображаетъ представленная на ней красавица; греческія буквы, выгравированныя на внутренней стѣнкѣ чаши, повидимому, не имѣютъ никакого смысла. Картину эту когда-то

приписывали Корреджіо, но это уже совершенно невѣрно. Теперь ее приписываютъ Лоренцо Лотто, однако съ такимъ-же правомъ ее можно приписать и Себастьяно дель Піомбо. больше всего смущаетъ изслѣдователей то, что посадка, костюмъ, даже типъ — чисто венеціанскіе, похожіе на Пальму старшаго (на фотографіи этотъ портретъ даже знатоки принимаютъ за произведеніе Пальмы), а живопись, колоритъ — холодные, сдержанные, — имѣютъ гораздо больше общаго съ произведеніями римлянъ и даже позднѣйшихъ флорентійцевъ, нежели съ картинами соотечественниковъ Джорджоне и Тиціана. Кто-бы ни была эта



красавица, ея тонкая, коварная усмѣшка, боковой взглядъ, величавая осанка, пышный, но нѣсколько траурный нарядъ, такъ-же какъ и холодный, сѣверный, безжалостно-синій пейзажъ позади, поражаютъ и врѣзываются въ память. Хотѣлось-бы видѣть въ ней легендарную, „не реабилитированную“ Лукрецію борджіа, богиню ринашшменто, а въ простой серебряной чашѣ, съ непонятной греческой надписью сосудъ, въ которомъ красавица только что приготовила отраву.

Кто теперь не бранитъ несчастныхъ „болонцевъ“ и другихъ итальянскихъ мастеровъ XVII в., пошедшихъ по стопамъ Каррачи. Я самъ при каждомъ удобномъ случаѣ не могу воздержаться, чтобъ не пройтисѣ на ихъ счетъ. И это весьма понятно, т. к. слишкомъ долго ихъ принимали за высшее проявленіе искусства: Гвидо Рени и Дольче ставили на одну ступень съ Рафаэлемъ и Леонардо, и что всего обиднѣе — выше Рубенса и



*С. Кониингъ (1609—1668).*

*Сусанна и старцы (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

Рембрандта. Однако все-же полное отрицаніе болонцевъ не справедливо. Каюсь, я лично даже очень люблю этихъ „декадентовъ“, (въ томъ числѣ даже голландца: Жераръ-де-Лэресса), но, правда, менѣй и въ особенности менѣ глубокой любовью, нежели ихъ любили наши дѣды. Но и люблю-то я въ нихъ нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ то, что въ нихъ любили раньше. Въ былое время болонцевъ превозносили за благородный стиль, строгую обдуманность композиціи, за поразительную виртуозность техники. За послѣднее и я готовъ ихъ превозно-





*Ж. Б. К. Коро (1796—1875).  
Пейзажъ (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

ситъ, ибо техника есть нѣчто очень „важное“ въ искусствѣ, но за два первыхъ, чисто школьныхъ, уже типично болонскихъ момента, я люблю ихъ не могу. Тѣ картины, въ которыхъ они всего болѣе лгали, въ которыхъ всего болѣе старались казаться величественными и разумными, напр., церковныя и другія монументальныя произведенія, мнѣ только противны. Зато мнѣ вовсе не неприятно все остальное: ихъ дивные портреты, головки и въ особенности мифологическія сцены, правда, ничего общаго съ Греціей и Римомъ не имѣющія, но отражающія, какъ нельзя болѣе утонченную чувственность своего времени.

Въ этомъ отношеніи хороши Каррачи, Албано, Гвидо (въ галлерей имѣется прелестная его Дафна), Либери, Лука Джордано, Прокачини, изъ позднѣйшаго времени Чиньяни, Франческини. Но, пожалуй, самый соблазнительный среди нихъ, самый эротичный, нынѣ почти забытый—флорентіецъ Фурины. Этотъ художникъ представленъ въ Юсуповской коллекціи нѣсколькими головками и великолѣпной картиной: „Три парки“. Почему эта картина называется „Три парки“, неизвѣстно. Въмѣсто Микель-Анжеловскихъ безобразныхъ старухъ, здѣсь изображены





*П. Миньяр (1610—1695).  
Женский портрет (галл. кн. Юсуповых в СПб.).*





*Питеръ де-Хоогъ (1632—1681).  
Семейная сцена (галл. инв. Юсуповыхъ въ СПб.).*

три очаровательныя, совершенно нагя красавицы, занятыя пряжей. Однако, чтобъ понять этого флорентійскаго „болонца“, нельзя требовать отъ него глубины, ума и подходящаго настроенія. Главная прелесть Фурины—въ его умѣннѣ передавать свѣтящуюся бѣлизну молодого женскаго тѣла и мягкія, нѣжныя тѣлодвиженія. Чрезвычайно также интересенъ его излюбленный типъ женщинъ, кроткій, ласковый, но и чувственный, почти животный. Въ тонѣ, по пятнамъ, по живописи Фурины необычайно хорошъ. Это Геннеръ XVII в. Его приемы очень просты, но и очень разительны. На темномъ, почти черномъ фонѣ, лѣпится и какъ-бы фосфорическимъ свѣтомъ свѣтится зеленовато-бѣлое тѣло его героинь. бурыя звѣринныя шкуры и темныя, цвѣтныя драпировки сообщаютъ своими бодрыми, рѣзкими контрастами удивительную силу и сочность его красочной симфоніи.

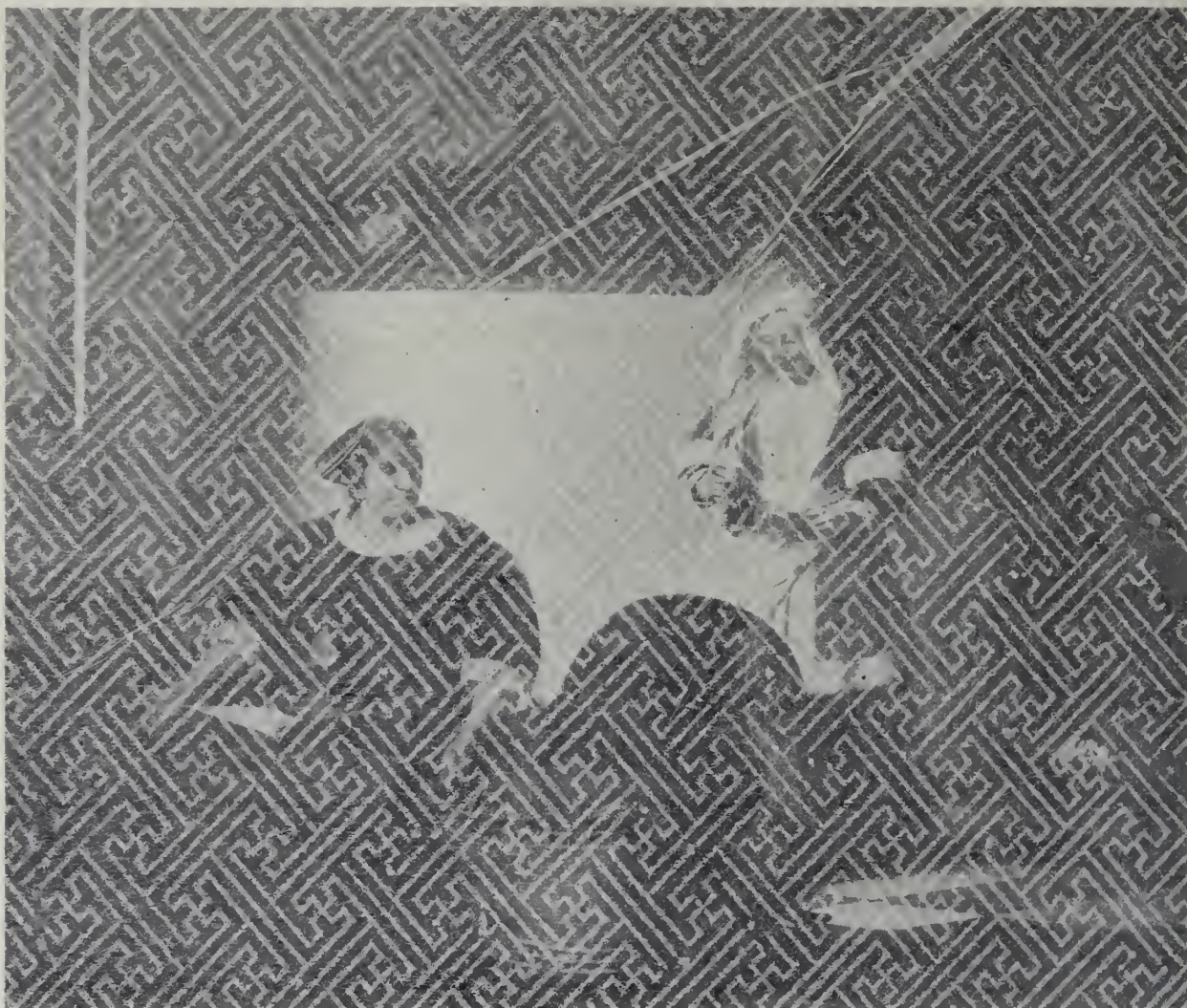
Всѣ остальные болонцы, римляне, флорентійцы, генуэзцы и неаполитанцы





Г. ДЕРЖАВИН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИЗДАТЕЛЬСТВО





*Питеръ де-Хюогъ (1632--1681)  
Семейная сцена (изъл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

три очаровательныя, совершенно нагая красавицы, заняты пряжей. Однако, чтобы понять этого флорентийскаго „болонца“, нельзя требовать отъ него глубины, ума и подходящаго настроенія. Главная прелесть Фурины—въ его умѣнн переложить свѣтающуюся близку молодого женскаго тѣла и мягкія, нѣжныя тѣлоуказанія. Чрезвычайно также интересенъ его излюбленный типъ женщины, жеманной, раскованной, но и чувственный, почти жалостливый. Въ тонѣ, по пятидесятъ, по живонисси Фурины необычайно хорошъ. Это Геннеръ XVII в. Его приемы свѣта просты, но и очень разительны. На темномъ, почти черномъ фонѣ, льется и какъ бы фосфорическимъ свѣтомъ свѣтится зеленовато-бѣлое тѣло его героини. Бурная зѣбриная шкура и темныя, двѣтныя драпировки сообщаютъ своимъ бодрыми, рѣзкими контрастами удивительную силу и сочность его красочной симфоніи.

Все остальные болонцы, римляне, флорентинцы, перуэрады и неаполитанцы





РОБЕРТЪ И ТЕРРАСА  
ВИДЪ СЪ ТЕРРАСОЮ







XVII в., хотя и представлены въ Юсуповской коллекціи очень обильно: но, къ сожалѣнію, исключительно только въ видѣ „Мадоннъ“, „Святыхъ Семействъ“, „Архангеловъ“ и прочей католической, іезуитской „биготтери“.

Галлерей богата еще венеціанцами XVIII в. Одного Джанбатиста Тьеполо



А. де-Гелдеръ (1645—1727).

Шарманищикъ (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).

ствовавль сказочную прелесть невѣроятнаго города, чѣмъ безпритязательный Гварди, первый чистокровный импрессионистъ исторіи живописи. Каждый на- скоро, въ лихорадкѣ, положенный имъ мазокъ живетъ, сверкаетъ и поетъ. Лю- бимые мною блестящіе, пышные Антоніо Канале и бернардо белотто, рядомъ со скромными картинками Гварди, кажутся скучными, вялыми фотографами, офи- ціальными видописцами.

она насчитываетъ 5 превосходныхъ кар- тинъ, изъ которыхъ двѣ — исполинскихъ размѣровъ. Обѣ эти картины написаны на тѣ-же сюжеты изъ жизни Клеопатры, какъ и фрески Тьеполо въ Палаццо Лабія и его же картина въ Эрми- тажѣ, но трактованы эти излюбленные ма- стеромъ тѣмы совер- шенно по новому. Ка- кое пониманіе „зрѣ- лищъ“ было у Тье- поло; какой размахъ, какое гениальное ре- жиссерское дарованіе. Великая красота, стя- нутая, положимъ, въ фижмы, напудренная, и раздушенная, царитъ въ его произведеніяхъ.

Великій поэтъ Ве- неціи, Гварди, пред- ставленъ двумя изуми- тельными картинами, изъ которыхъ лучшая воспроизводится нами. Я не знаю мастера, ко- торый-бы глубже чув-





Л. Буаля (1761—1845)  
Биллиардъ (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).

Наравнѣ съ „Клодами“ и портретомъ Лоренцо Лотто лучшими перлами собранія являются два парныхъ портрета Рембрандта послѣдней его манеры: черные и мрачные. Что-то щемящее, даже давящее есть въ этихъ гениальныхъ созданіяхъ. На юбилейной Амстердамской выставкѣ 1898 г. почему-то всѣмъ стало ясно, что оба эти „Юсуповскіе“ Рембрандта относятся къ *высшимъ* словамъ мастера, что они по глубинѣ и значенію превосходятъ даже эффектную „Ronde de Nuit“ и все остальное беззаботное, веселое и блестящее творчество великаго художника во дни, такъ называемаго, его разцвѣта. Однако, что въ сущности привлекаетъ въ этихъ картинахъ — невозможно объяснить словами. Живопись этихъ картинъ изумительна, какъ вообще живопись послѣдней рембрандтовской эпохи: жесткая, крупная, почти что грубая, и гениально упрощенная. Каждый мазокъ однообразной, но удивительно гармоничной краски, имѣетъ значеніе.

Кромѣ этихъ двухъ портретовъ Юсуповская коллекція насчитываетъ 4-хъ „Рембрандтовъ“, но всѣ эти картины, по внимательномъ разсмотрѣніи, не могутъ быть приписаны великому голландскому художнику. Двѣ изъ нихъ, изображающія „Сусанну, преслѣдуемую старцами“, компетентные знатоки прямо приписываютъ послѣдователямъ Рембрандта: Конингу и де-Брай; третья, изображающая какого-то старика, подающаго милостыню шарманщику — сильно напоминаетъ



живописью, тономъ и композиціей другого ученика Рембранта: А. де-Гелдеръ, четвертая-же—маленькій дѣтскій портретъ, будто-бы сына художника, хотя и помѣченный очень четкою подписью, на мой личный взглядъ—только удачная нѣмецкая поддѣлка XVIII вѣка.

Вообще, голландцы рядомъ съ французами наиболѣе полно представлены

въ Юсуповскомъ собраніи. Не достаетъ только Тербурга и Вермеера среди жанристовъ и Гоббеми среди пейзажистовъ. Мало также nature-morte и перспективъ. Зато хорошо представлены Питеръ де-Хоогъ, Питеръ Кодде, А. Кейпъ, Я. М. Моленаръ, Рейсдалъ, Гойенъ, Остаде, А. ванъ-Нееръ, Ж. Доу, К. Сафтлебенъ и др.

Принято считатьъ, что голландская живопись умерла въ концѣ XVII вѣка, и что затѣмъ были лишь слабые эпигоны вроде Гореманса и скучные академики — наслѣдники Ле-



Питеръ де-Хоогъ (1632—1681).  
Сумерки (галл. кн. "Юсуповыхъ въ СПб.).

ресса и Вандерверфа. Однако это не совсемъ такъ, ибо Горемансъ ужъ не настолько плохъ, чтобъ его считать лишь за слабого эпигона, а другого художника позднѣйшаго времени, К. Трооста, давно слѣдовало-бы произвести изъ упадочниковъ въ классики. Въ Рейксмусеумъ хранятся его огромные портреты





Альбертъ Кейтъ  
(1605—1691).  
Народныя увеселе-  
нія въ Голландіи  
(галл. кн. Юсупо-  
выхъ въ Спб.).



Я. Моленаръ († 1668).  
Домашній концертъ (галл. кн Юсуповыхъ въ Спб.).





Джованни-Баттиста Тьеполо (1696—1770).  
Смерть Дидоны (галл. кн. Юсуповых в СПб.).





Ж. О. Фрагонарь (1732—1823).  
Поэтесса (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).

корпораций докторовъ, которые производятъ необычайно сильное впечатлѣніе: бритые, злые старики въ неимовѣрныхъ парикахъ, въ неимовѣрныхъ золотомъ шитыхъ кафтанахъ и въ бѣлыхъ чулкахъ со зловѣщимъ видомъ толпятся вокругъ трупа, отданнаго имъ на разсѣченіе. Гофманъ, если-бы зналъ Трооста, навѣрное воскликнулъ-бы: „вотъ они, мои излюбленные типы: вотъ, тѣ самые профессора-колдуны, чародѣи-архивариусы, дьявольщина, переодѣтая въ филистерское платье, о которой я всегда рассказывалъ“. XVIII в. въ картинахъ Трооста представленъ въ иномъ свѣтѣ, нежели въ картинахъ Ватто и Ланкрé. Начинаешь понимать, что вѣкъ, начавшійся не только однѣми пирушками въ Марли, но и кровопролитными гоненіями протестантовъ и похороннымъ доживаніемъ Людовика XIV, могъ окончиться французской революціей, породить Калиостро, Масоновъ и Гофмана. На картинахъ Трооста страшные люди, страшные филистеры, страшные, не знающіе бога ученые.

Все это я наговорилъ нѣсколько нехотѣли. Амстердамскіе Троосты—дѣйствительно таковы, но уютно-простодушная „Гостинница“ въ Юсуповской коллекціи ничего подобнаго не содержитъ. Это — простенькая сценка, выхваченная изъ дѣйствительности и очень живая, прелестная по своему желтоватому тону, и въ особенности по изящному, вкусному, нѣсколько мелкому писъму.

Фламандцевъ въ Юсуповской коллекціи немного. Одинъ эскизъ къ стѣнной





Ф. Буше (1703—1770).  
*Геркулесъ и Омфала* (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).

сколько необыкновенную для Веласкеза элегантную манерность, этотъ портретъ безъ сомнѣнія его кисти, такъ какъ никто кромѣ него не нашелъ-бы такихъ нѣжно-серебристыхъ тоновъ, никто не владѣлъ такъ изящно и просто, такъ сочно и легко красками и кистью.

Болѣе современные художники гораздо слабѣе представлены, нежели старые. Затрудняюсь что-либо назвать, кромѣ одного хорошаго пейзажа Корб, нѣсколько бонбонверочной композиціи Изабэ и довольно обыкновенныхъ коронокъ Тройона. Все остальное: бельгійцы, нѣмцы, французы — заурядная, изящная, но сахарная и скучная мелкота. Изъ русскихъ картинъ замѣчателенъ только одинъ видъ зимняго дворца О. Алексѣева.

живописи Рубенса, его-же (пополамъ съ Снейдерсомъ) эффектная, нѣсколько сухая по живописи, „Охота на львовъ“; хороший, большой, женскій портретъ и одна красивая мифологическая сцена ванъ - Дейка, огромная аллегорическая картина школы Рубенса (Дикенбека), 2 забавныхъ пасторальныхъ персонажа [Тениерса, — вотъ и все.

Галерея насчитываетъ 3-хъ Веласкезовъ, но изъ нихъ только одинъ воспроизведенный нами портретъ можетъ быть дѣйствительно работы великаго испанскаго художника. Не смотря на нѣ-





*Троостъ (1697—1750).  
Голландская гостиница (галл. кн. Юсуповыхъ въ СПб.).*

Юсуповскій дворецъ, кромѣ картинъ, содержитъ несмѣтныя художественныя богатства, и „Міръ Искусства“ надѣется въ будущемъ не разъ еще черпать матеріалъ изъ этого богатѣйшаго хранилища.

*Александръ Бенуа.*







*В. Лейбль († 4 Декабря 1900 г.)  
Этюдъ.*

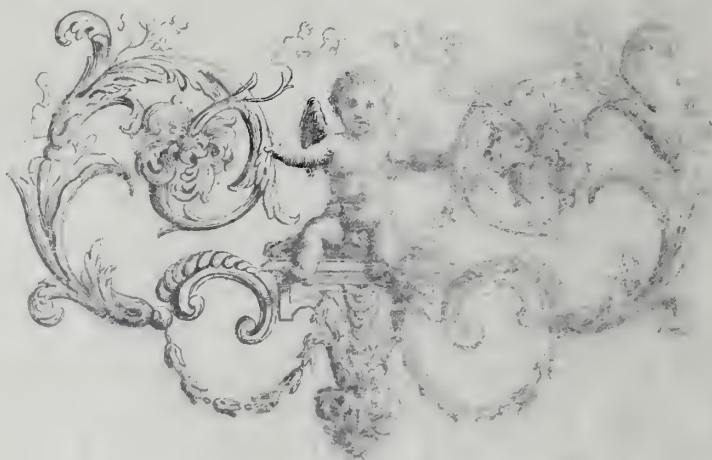




*Троостъ (1697—1750).  
Голландская гостиница (мал. кн. Юсуповыхъ въ СПб.)*

Юсуповскій дворецъ, кромѣ картинъ, содержитъ много другихъ вещей, богатства, и „Міръ Искусства“ надѣется въ будущемъ изъ него получить матеріалъ изъ этого богатѣйшаго хранилища.

*Александръ Бенза.*







*В. Лейбль († 4 Декабря 1900 г.)  
Этюдъ.*









В. Лебедь († 4 Декабря 1900 г.)  
Портретъ.









*В. Лейбль († 4 Декабря 1900 г.)  
Портретъ.*







# Литературный отдѣлъ.



## • ЛЕВЪ ТОЛСТОЙ и ДОСТОЕВСКІЙ •

Д. Мережковского.

(Продолженіе).

### ВТОРАЯ ГЛАВА.

#### Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ХУДОЖНИКИ.

##### I.

У княгини Болконской, жены князя Андрея,—какъ мы узнаемъ на первыхъ страницахъ „Войны и Мира“, — „хорошенькая, съ чуть чернѣвшими усиками, *верхняя губка* была коротка по зубамъ, но тѣмъ милѣе она открывалась и тѣмъ еще милѣе вытягивалась иногда и опускалась на нижнюю“. Черезъ двадцать главъ губка эта появляется снова. Отъ начала романа прошло нѣсколько мѣсяцевъ; „беременная маленькая княгиня потолстѣла за это время, но глаза и *короткая губка* съ усиками и улыбкой поднимались такъ-же весело и мило“. И черезъ двѣ страницы: „княгиня говорила безъ умолку; *короткая верхняя губка* съ усиками то и дѣло на мгновеніе слетала внизъ, притрогивалась, гдѣ нужно было, къ румяной нижней губкѣ, и вновь открывалась блестящая зубами и глазами улыбка“. Княгиня сообщаетъ своей золовкѣ, сестрѣ князя Андрея, княжнѣ Марьѣ Болконской, объ отъѣздѣ мужа на войну. Княжна Марья обращается къ невѣсткѣ,

„ласковыми глазами указывая на ея животъ“: „Навѣрное?“ — Лицо княгини измѣнилось. Она вздохнула.—Да, навѣрное,—сказала она.—Ахъ! Это очень страшно“... И *губка* маленькой княгини *опустилась*. На протяженіи полтора ста страницъ мы видѣли уже четыре раза эту верхнюю губку съ различными выраженіями. Черезъ двѣсти страницъ опять: „разговоръ шелъ общій и оживленный, благодаря голосу и *губкѣ* съ усиками, поднимавшейся надъ бѣлыми зубами маленькой княгини“. Во второй части романа она умираетъ отъ родовъ. Князь Андрей „вошелъ въ комнату жены; она мертвая лежала въ томъ-же положеніи, въ которомъ онъ видѣлъ ее пять минутъ тому назадъ, и то-же выраженіе, несмотря на остановившіеся глаза и на блѣдность щекъ, было на этомъ прелестномъ дѣтскомъ личикѣ, съ *губкой*, покрытой черными волосками: „я васъ всѣхъ люблю и никому дурного не дѣлала, и что вы со мной сдѣлали?“ Это происходитъ въ 1805



году. „Война разгоралась и театр ея приближался къ русскимъ границамъ“. Среди описаній войны авторъ не забываетъ сообщить, что надъ могилой маленькой княгини былъ поставленъ мраморный памятникъ, изображавшій ангела, у котораго „была немного приподнята *верхняя губа*, и она придавала лицу его то самое выраженіе, которое князь Андрей прочелъ на лицѣ своей мертвой жены: „ахъ, зачѣмъ вы это со мной сдѣлали?“ Прошли годы. Наполеонъ совершилъ свои великія завоеванія въ Европѣ. Онъ уже переступалъ черезъ границу Россіи. Въ затишьи Лысыхъ Горъ сынъ покойной княгини „выросъ, перемѣнился, разумячился, обрость курчавыми, темными волосами, и самъ не зная того, смѣясь и веселясь, поднималъ *верхнюю губку* хорошенькаго ротика точно такъ-же, какъ ее поднимала покойница маленькая княгиня“.

Благодаря этимъ повтореніямъ и подчеркиваніямъ все одной и той-же тѣлесной примѣты сначала у живой, потомъ у мертвой, потомъ на лицѣ ея надгробнаго памятника и, наконецъ, на лицѣ ея сына, „верхняя губка“ маленькой княгини врѣзывается въ память нашу, запечатлѣвается въ ней съ неизгладимой ясностью, такъ что мы не можемъ вспомнить о маленькой княгинѣ, не представляя себѣ и приподнятой верхней губки съ усиками.

У княжны Марьи Болконской, сестры князя Андрея, „тяжелыя ступни“, слышныя издалека. „Это были тяжелые шаги княжны Марьи“. Она вошла въ комнату „своею тяжелою походкою, ступая на пятки“. Лицо у нея „краснѣетъ пятнами“. Во время щекотливаго разговора съ братомъ, княземъ Андреемъ, о женѣ его, она „покраснѣла пятнами“. Когда ее собираются наряжать по случаю пріѣзда жениха, она чувствуетъ себя оскорбленною: „она всыхнула, лицо ея покрылось пятнами“. Въ слѣдующемъ томѣ, въ раз-

говорѣ съ Пьеромъ о своихъ старцахъ и странникахъ, о своихъ „Божьихъ людяхъ“, она сконфузилась и „покраснѣла пятнами“. Между этими послѣдними двумя упоминаніями о красныхъ пятнахъ княжны Марьи—описаніе Аустерлицкаго сраженія, торжества Наполеона, титанической борьбы народовъ, событій, рѣшающихъ судьбы міра, по художникъ не забываетъ и до конца не забудетъ любопытной для него тѣлесной примѣты. Волей или неволей заставитъ онъ и насъ помнить лучистые глаза, тяжелыя ступни и красныя пятна княжны Марьи. Правда, эти примѣты, сколь ни кажутся онѣ внѣшними и ничтожными, на самомъ дѣлѣ связаны съ очень глубокими и важными внутренними душевными свойствами дѣйствующихъ лицъ: такъ, верхняя губка, то весело приподнятая, то жалобно опускающаяся, выражаетъ дѣтекую безпечность и безпомощность маленькой княгини; неуклюжая походка княжны Марьи выражаетъ отсутствіе во всемъ ея существѣ внѣшней женственной прелести, а ея лучистые глаза и то, что она краснѣетъ пятнами,—въ связи съ ея внутреннею женственною прелестью и цѣломудренною душевною чистотою.

Иногда эти отдѣльныя примѣты вдругъ зажигаютъ цѣлую, сложную, огромную картину, даютъ ей поразительную яркость и выпуклость. Такъ, во время народнаго бунта, въ опустѣвшей Москвѣ, передъ вступленіемъ въ нее Наполеона, когда графъ Ростопчинъ, желая утолить животную ярость толпы, указываетъ ей на политическаго преступника Верещагина, случайно подвернувагося подъ руку и совершенно невиннаго, какъ на шпиона и „мерзавца“, отъ котораго будто-бы „Москва погибла“,—тонкая, длинная шея и вообще тонкость, слабость, хрупкость во всемъ его тѣлѣ выражаетъ беззащитность жертвы передъ грубою, звѣрскою силою толпы.

— „Гдѣ онъ?—сказалъ графъ, и въ ту-же



минуту, какъ онъ сказалъ это, онъ увидалъ изъ-за угла дома выходившаго между двухъ драгунъ молодого человѣка съ *длинною, тонкою шеей* "... У него были „нечищенные, стоптанные *тонкіе* сапоги. На *тонкихъ* слабыхъ ногахъ тяжело висѣли кандалы"...— „Поставьте его сюда!“ — сказалъ Ростопчинъ, указывая на нижнюю ступеньку крыльца... Молодой человѣкъ... тяжело переступая на указываемую ступеньку и вздохнувъ, покорнымъ жестомъ сложилъ передъ животомъ *тонкія*, перабочія руки...— „Ребята!—сказалъ Ростопчинъ металлически-звонкимъ голосомъ, — этотъ человѣкъ — Верецагинъ, тотъ самый мерзавецъ, отъ котораго погнѣбла Москва“. Верецагинъ подымаетъ лицо и старается поймать взоръ Ростопчина. Но тотъ не смотритъ на него. „На *длинной, тонкой шее* молодого человѣка, какъ веревка, напряжилась и посинѣла жила за ухомъ... Народъ молчалъ и только все тѣснѣе и тѣснѣе нажималъ другъ друга...— „Бей его!... Пускай погибнетъ измѣнникъ и не срамитъ имя русскаго!—закричалъ Ростопчинъ"...— „Графъ!... проговорилъ среди опять наступившей тишины робкій и вмѣстѣ съ тѣмъ театральныи голосъ Верецагина. Графъ, одинъ Богъ надъ нами...“ И опять налилась кровью толстая жила на его *тонкой шее*... Одинъ изъ солдатъ ударилъ его тупымъ палашемъ по головѣ... Верецагинъ съ крикомъ ужаса, заслонясь руками, бросился къ народу. Высокій малый, на котораго онъ наткнулся, вцѣпился руками въ *тонкую шею* Верецагина и съ дикимъ крикомъ, съ нимъ вмѣстѣ, упалъ подъ ноги наваливагося, ревушаго народа“. Послѣ преступленія тѣ-же люди, которые совершили его, „съ болѣзненно-жалостнымъ выраженіемъ глядѣли на мертвое тѣло съ посинѣвшимъ, пзмазаннымъ кровью и пылью лицомъ и съ разрубленною *длинною, тонкою шеей*“.

Ни одного слова о внутреннемъ, душев-

ныхъ восемь разъ повторено слово *тонкій* въ разнообразныхъ сочетаніяхъ — тонкая шея, тонкія ноги, тонкіе сапоги, тонкія руки, — и этотъ вѣдншій признакъ вполне изображаетъ внутреннее состояніе Верецагина, его отношеніе къ толпѣ.

Таковъ обычный художественный приѣмъ Л. Толстого: отъ видимаго — къ невидимому, отъ вѣдшняго — къ внутреннему, отъ тѣлеснаго — къ духовному или, по крайней мѣрѣ, „душевному“.

Иногда эти повторяющіяся примѣты въ наружности дѣйствующихъ лицъ связаны съ глубочайшею краугольною мыслью, съ движущею осью всего произведенія: такъ, тяжесть обрюзгаго тѣла Кутузова, его лѣнивая старческая тучность и неповоротливость выражаютъ безстрастную, созерцательную неподвижность ума его, христіанское или, лучше сказать, буддйское отреченіе отъ собственной воли, преданность волѣ рока или Бога у этого стихійнаго героя, — въ глазахъ Л. Толстого по преимуществу русскаго, народнаго, — героя бездѣйствія или *недѣланія*, въ противоположность безплодно дѣятельному, легкому, стремительному и самонадѣянному герою западной культуры—Наполеону.

Князь Андрей наблюдаетъ главнокомандующаго во время перваго смотра войскъ въ Царевомъ-Займищѣ: „съ тѣхъ поръ, какъ не видалъ его князь Андрей, Кутузовъ еще потлстѣлъ, обрюзгъ и оплылъ жиромъ“. Выраженіе усталости было въ лицѣ его и въ фигурѣ. „Тяжело расплываясь и раскачиваясь, сидѣлъ онъ на своей бодрой лошаdkѣ.“ Когда, окончивъ смотръ, онъ вѣхалъ на дворъ, на лицѣ его выразилась „радость уснокоенія человѣка, намѣревающагося отдохнуть послѣ представительства. Онъ вынулъ лѣвую ногу изъ стремени, *повалившись всѣмъ тѣломъ и поморщившись отъ усилія, съ трудомъ занесъ ее на сдѣло*, облокотился колѣнкой, крикнулъ и спустился на руки къ казакамъ и адъ-



ютантамъ, поддерживавшимъ его... зашагалъ своею *ныряющею походкою и тяжело возмелъ на скрипящее подъ его тяжестью крыльцо*“. Узнавъ отъ князя Андрея о смерти отца его, онъ „*тяжело, всею грудью вздохнулъ и помолчалъ*“. Потомъ „обнялъ князя Андрея, прижалъ къ своей *жирной* груди и долго не отпускалъ отъ себя. Когда онъ отпустилъ его, князь Андрей увидалъ, что *расплывшія* губы Кутузова дрожали и на глазахъ были слезы. Онъ вздохнулъ и взялся обѣими руками за лавку, чтобы встать“. И въ слѣдующей главѣ Кутузовъ „*тяжело* подымается, *расправляя складки своей пухлой шеи*“.

Не менѣе глубокий, какъ-бы даже таинственный смыслъ имѣетъ впечатлѣніе „круглости“ въ тѣлѣ другого русскаго героя—Платона Каратаева: эта круглость олицетворяетъ ту вѣчную неподвижную *сферу* всего простого, согласнаго съ природой, естественнаго, сферу замкнутую, совершенную и самодовлѣющую, которая представляется художнику первоначальной стихіей народнаго русскаго духа. „Платонъ Каратаевъ остался навсегда въ душѣ Пьера самымъ сильнымъ и дорогимъ воспоминаніемъ и олицетвореніемъ всего русскаго, добраго и *круглаго*. Когда на другой день, на разсвѣтѣ, Пьеръ увидалъ своего сосѣда, первое впечатлѣніе чего-то *круглаго* подтвердилось вполне: вся фигура Платона въ его подпоясанной веревкою французской шинели, въ фуражкѣ и лаптяхъ, была *круглая*, голова была совершенно *круглая*, спина, грудь, плечи, даже руки, которыя онъ носилъ какъ-бы всегда собираясь обнять что-то, были *круглыя*; пріятная улыбка и большіе каріе нѣжные глаза были *круглые*. Пьеру чувствовалось „что-то *круглое* даже въ запахѣ этого чловѣка“. Здѣсь однимъ внѣшнимъ, доведеннымъ до послѣдней степени какъ-бы геометрической простоты и наглядности, *тѣлеснымъ* признакомъ выражено огромное и отвлеченнѣйшее обобщеніе, связанное съ самыми

первыми, внутренними основами всего толстовскаго, не только художественнаго, но и метафизическаго и религіознаго, творчества.

Такую-же незабываемую обобщающую выразительность получаютъ у него и отдѣльные члены чловѣческаго тѣла,—напримѣръ, руки Наполеона и Сперанскаго, руки людей, имѣющихъ власть. Во время свиданія императоровъ передъ соединенными войсками, когда русскому солдату Наполеонъ даетъ орденъ почетнаго легіона, онъ „снимаетъ перчатку съ *бѣлой маленькой руки* и, разорвавъ ее, бросаетъ“. Черезъ нѣсколько строкъ: „Наполеонъ отводитъ назадъ свою *маленькую пухлую ручку*“. Николаю Ростову вспоминается „самодовольный Бонапарте со своею *бѣлою ручкою*“. И въ слѣдующемъ томѣ, при разговорѣ съ русскимъ дипломатомъ Балашевымъ, Наполеонъ дѣлаетъ энергически-вопросительный жестъ „своею *маленькою, бѣлою и пухлою ручкою*“.

Но не довольствуясь рукой, художникъ показываетъ намъ все голое тѣло героя, обнажаетъ его отъ суетныхъ знаковъ чловѣческой славы и величія, возвращаетъ къ общему, первому началу нашему,—къ животной природѣ, убѣждаетъ насъ, что у этого „полубога“ такая-же немощная плоть, какъ у насъ, такое-же „тѣло смерти“, по выраженію апостола Павла, такое-же „мясо“, подобное тому „мясу для пушекъ, которымъ кажутся другіе люди самому Наполеону“.

Утромъ, наканунѣ Бородинскаго сраженія, императоръ въ палаткѣ оканчиваетъ свой туалетъ: онъ, пофыркивая и побряхтывая, поворачивался то толстою спиной, то обросшею жирною грудью подъ щетку, которою камердинеръ растиралъ его тѣло. Другой камердинеръ, придерживая пальцемъ стклянку, брызгалъ о-де-колономъ на выхоленное тѣло императора съ такимъ выраженіемъ, которое говорило, что онъ одинъ могъ знать, сколько и куда надо брызнуть о-де-колому. Короткіе



волосы Наполеона были мокры и спутаны на лобъ. Но лицо его, хотя опухшее и желтое, выражало физическое удовольствіе. „Ну еще, ну крѣпче“, — приговаривалъ онъ, пожимаясь и побряхтывая, растравшему камердинеру, — горбаться и подставляя свои жирныя плечи“.

Бѣлая пухлая ручка Наполеона, такъ-же, какъ все жирное выхоленное тѣло его, по-видимому, означаютъ въ представленіи художника отсутствіе тѣлеснаго труда, принадлежность „героя“-высочки къ сословію людей „праздныхъ“, „сидящихъ на плечахъ рабочаго народа“, этой „черни“, людей съ грязными руками, которыхъ онъ съ такою безпечною однимъ движеніемъ бѣлой ручки своей посылаетъ на смерть, какъ мясо для пушекъ“.

У Сперанскаго тоже „бѣлыя пухлыя руки“, при описаніи которыхъ этимъ излюбленнымъ приемомъ повтореній и подчеркиваній Л. Толстой, кажется, нѣсколько злоупотребляетъ: „князь Андрей наблюдалъ всѣ движенія Сперанскаго, недавно ничтожнаго семинариста и теперь въ рукахъ своихъ — этихъ бѣлыхъ, пухлыхъ рукахъ — имѣвшаго судьбу Россіи, какъ думалъ Болконскій“.

„Ни у кого князь Андрей не видалъ такой нѣжной бѣлизны лица и особенно рукъ, нѣсколько широкихъ, но необыкновенно пухлыхъ, нѣжныхъ и бѣлыхъ. Такую бѣлизну и нѣжность лица князь Андрей видалъ только у солдатъ, долго пробывшихъ въ госпиталѣ“. Немного спустя, онъ опять „невольно смотритъ на бѣлую, нѣжную руку Сперанскаго, какъ смотрятъ обыкновенно на руки людей, имѣющихъ власть. Зеркальный взглядъ и нѣжная рука эта почему-то раздражали князя Андрея“. Казалось-бы, довольно: какъ-бы ни былъ читатель безпамятенъ, все-таки никогда не забудетъ онъ, что у Сперанскаго бѣлыя, пухлыя руки. Но художнику этого мало: черезъ нѣсколько сценъ съ неутомимымъ упорствомъ повторяется та-же подробность: „Спе-

ранскій подаль князю Андрею свою бѣлую и нѣжную руку“. И сейчасъ опять: „Сперанскій приласкалъ дочь свою бѣлою рукою“. Въ концѣ концовъ эта бѣлая рука начинаетъ преслѣдовать читателя, какъ навязчивое: словно отдѣляется она отъ остальнаго тѣла, также какъ верхняя губка маленькой княгини, сама по себѣ дѣйствуетъ и живетъ своею особою, странною, почти сверхъестественною жизнью, подобно фантастическому лицу вродѣ „Носа“ Гоголя.

Однажды, сравнивая себя, какъ художника, съ Пушкинымъ, Л. Толстой сказалъ Берсу, что разница ихъ, между прочимъ, та, что „Пушкинъ, описывая художественную подробность, дѣлаетъ это легко и не заботится о томъ, будетъ-ли она замѣчена и понята читателемъ; онъ-же какъ-бы пристанетъ къ читателю съ этою художественною подробностью, пока ясно не растолкуетъ ея“. Сравненіе болѣе проикновенное, чѣмъ можетъ казаться съ перваго взгляда. Дѣйствительно, Л. Толстой „пристаетъ къ читателю“, не боится ему надоесть, углубляетъ черту, повторяетъ, упорствуетъ, накладываетъ краски, мазокъ за мазкомъ, сгущая ихъ все болѣе и болѣе тамъ, гдѣ Пушкинъ, едва прикасаясь, скользитъ своею кистью, какъ будто перфшительною и небрежною, на самомъ дѣлѣ безконечно увѣренною и вѣрною. Всегда кажется, что Пушкинъ, особенно въ прозѣ своей, скупъ и даже какъ-бы сухъ, что онъ дастъ мало, такъ что хотѣлось бы еще и еще. Л. Толстой дастъ столько, что намъ уже больше нечего желать, мы сыты, если не пресыщены.

Описанія Пушкина напоминаютъ легкую водяную темперу старинныхъ флорентинскихъ мастеровъ или помпейскую стѣнопись съ ихъ ровными, тусклыми, воздушно-прозрачными красками, не скрывающими рисунка, подобными дымкѣ утренней мглы. У Л. Толстого болѣе тяжелыя, грубыя, но и на-



сколько болѣе могущественныя масляныя краски великихъ сѣверныхъ мастеровъ: рядомъ съ глубокими, непроницаемо-черными и все-таки живыми тѣнями, лучи впезапаго, ослѣпляющаго, какъ будто насквозь пронизывающаго свѣта, который вдругъ зажигаетъ и выдвигаетъ изъ мрака какую-нибудь отдѣльную черту—паготу тѣла, складку одежды въ стремительно-быстромъ движеніи, часть искаженнаго страстью или страданіемъ лица, и даетъ имъ поразительную, почти отталкивающую и пугающую жизненность, какъ будто художникъ отыскиваетъ въ доведенномъ до послѣднихъ предѣловъ естественномъ—сверхъестественнаго, въ доведенномъ до послѣднихъ предѣловъ тѣлесномъ—сверхтѣлеснаго.

Кажется, во всемірной литературѣ нѣтъ писателя, равнаго Л. Толстому въ изображеніи человѣческаго тѣла посредствомъ слова. Злоупотребляя повтореніями, и то довольно рѣдко, такъ какъ большею частью онъ достигаетъ ими того, что ему нужно, никогда не страдаетъ онъ столь обычными у другихъ, даже сильныхъ и опытныхъ мастеровъ, длиннотами, нагроможденіями различныхъ сложныхъ тѣлесныхъ признаковъ при описаніи наружности дѣйствующихъ лицъ; онъ точенъ, простъ и возможно кратокъ, выбирая только немногія маленькія, выѣмъ не замѣчаемыя, личныя, особенныя черты, и приводя ихъ не сразу, а постепенно, одну за другою, распредѣляя по всему теченію разсказа, вплетая въ движеніе событій, въ живую ткань дѣйствія... Такъ, при первомъ появленіи стараго князя Болконскаго мы видимъ сначала только въ общемъ, мгновенномъ очеркѣ, въ четырехъ-пяти строкахъ, „невысокую фигурку старика въ папудренномъ парикѣ, съ маленькими *сухими руками* и сѣрыми впячпми бровями, иногда, когда онъ насупливался, застывшими блескъ умныхъ и молодыхъ блестящихъ глазъ“. Тутъ одно можетъ быть

излишнее повтореніе: „*блескъ блестящихъ глазъ*“. Когда онъ садится за токарный станокъ, — „по движеніямъ небольшой ноги, по твердому налеганію жилистой сухощавой руки (мы уже знаемъ, что у него руки сухія, но Л. Толстой любитъ возвращаться къ рукамъ своихъ героев), видна была въ князѣ еще упорная и много выдерживающая сила свѣжей старости“. Когда онъ заговариваетъ съ дочерью, княжной Марьей, то „холодную улыбкою выказываетъ еще крѣпкіе и желтоватые зубы“. Когда садится за столъ и пригибается къ ней, пачиная обычный урокъ геометріи, она „чувствуетъ себя со всѣхъ сторонъ окруженною тѣмъ табачнымъ и старчески-ѣдкимъ запахомъ отца“, который такъ давно ей знакомъ. И вотъ онъ весь передъ нами, какъ живой: ростъ, сложеніе, руки, ноги, глаза, брови, положеніе бровей, зубы, цвѣтъ зубовъ, улыбка, даже особенный, свойственный каждому человѣку, запахъ.

По впечатлѣнію Вронскаго, когда онъ въ первый разъ видитъ Анну Каренину, мы узнаемъ, что въ ея наружности сразу видна принадлежность ея къ высшему свѣту, что она очень красива, что у нея румяныя губы, блестящіе сѣрые глаза, кажущіеся темными отъ густыхъ рѣсницъ, и что „избытокъ чего-то такъ переполнялъ ея существо, что мимо ея волн выражался то въ блескѣ взгляда, то въ улыбкѣ“. И опять, по мѣрѣ движенія разсказа, постепенно, незаметно, прибавляется черта за чертою, примѣта за примѣтою: когда она подаетъ руку Вронскому, онъ радуется, „какъ чему-то особенному, тому энергическому пожатію, съ которымъ она крѣпко и смѣло трянула его руку“. Во время бесѣды съ невѣсткою, Долли, Анна беретъ ея руку своею „энергическою маленькою рукою“. Кисть этой руки „тонкая, крошечная“; мы даже видимъ форму пальцевъ: дочь Облопской, Таня, играя, „стаскиваетъ легко-сходящее кольцо съ бѣлаго, *тонкаго въ концѣ* пальца“.



Въ рукахъ Анны Карениной, также какъ въ рукахъ другихъ дѣйствующихъ лицъ (можетъ быть, потому, что руки — единственная всегда обнаженная и близкая къ стихійной природѣ, животно-безсознательная часть человѣческаго тѣла), еще большая выразительность, чѣмъ въ лицѣ, — въ рукахъ Анны прелесть всего существа ея — соединеніе силы и нѣжности. Мы узнаемъ, когда она стоитъ въ толпѣ на балу, что она „всегда чрезвычайно прямо держится“, — когда выходитъ изъ вагона или идетъ по комнатѣ, что у нея „быстрая, рѣшительная походка, странно легко посящая ея довольно полное тѣло“; когда тапцуетъ, — что у нея „отчетливая грація, вѣрность и легкость движеній“, когда, пріѣхавъ съ визитомъ къ Долли, снимаетъ шляпу, — что черные, за все цѣпляющіеся, волосы ея „вездѣ вьются“, а въ другой разъ, что „своевольныя короткія колечки курчавыхъ волосъ всегда выбиваются на затылкѣ и на вискахъ“.

Въ этихъ непокорныхъ курчавыхъ волосахъ, легко разстраивающейся прически, такая-же напряженность, „избытокъ чего-то“, готового къ страсти, какъ и въ слишкомъ яркомъ блескѣ глазъ, въ улыбкѣ, невольно играющей, „волнующейся между глазами и губами“. И наконецъ, когда она выѣзжаетъ на балъ, мы видимъ наготу ея тѣла: черное, низко-срѣзанное бархатное платье открывало ея *точеныя*, какъ старой слоновой кости, полныя плечи и грудь, и *округлыя* руки. Эта точеность, крѣпость, „*круглость*“ тѣла, какъ у Платона Каратаева, — для Л. Толстого очень важная и глубокая, таинственная черта, — особенность русской красоты.

Всѣ эти разбросанные отдѣльные признаки такъ дополняютъ одинъ другой, такъ одинъ другому соответствуютъ — подобно тому, какъ въ прекрасныхъ изваяніяхъ форма одного члена всегда соответствуетъ формѣ другого, — напримѣръ тонкіе въ концѣ пальцы

и точеная, какъ старой слоновой кости шея, неудержимый блескъ взгляда, стремительная легкость движеній и своевольныя колечки вездѣ вьющихся, всегда выбивающихся волосъ, — всѣ эти мельчайшія, отдѣльныя примѣты такъ согласованы, что естественно и невольно соединяются въ воображеніи читателя въ одно цѣлое, живое, единственное, особенное, личное, незабываемое, такъ что когда мы кончаемъ книгу, намъ кажется, что мы видѣли Анну Каренину собственными глазами и узнали бы ее тотчасъ, если бы встрѣтили.

Этотъ ему одному въ такой мѣрѣ свойственный даръ, который можно бы назвать *ясновидѣніемъ плоти*, иногда увлекаетъ Толстого, правда, довольно рѣдко, въ излишества.

Ему такъ легко и пріятно описывать живыя тѣла, движенія тѣлъ, что онъ порой, какъ будто играя, злоупотребляетъ этою легкостью. Мы не сѣтуемъ на него за то, что онъ изображаетъ, какъ именно начинаетъ двигать ногами припноренная лошадь: „Жарковъ тронулъ шпорами лошадь, которая раза три горячася перебила ногами, не зная съ какой пачать, справилась и поскакала“, или за то, что съ первыхъ-же строкъ „Анны Карениной“ онъ торопится сообщить, что у Степана Аркадіевича Облонскаго, о которомъ мы еще ничего не знаемъ, „полное, выхоленное тѣло“, и съ анатомическою точностью изображаетъ, какъ „вдоволь забираетъ онъ воздуха въ свой широкій грудной ящикъ“, и какъ онъ ходитъ „привычнымъ, бодрымъ шагомъ вывернутыхъ ногъ, такъ легко посящихъ его полное тѣло“. Эта послѣдняя черта даже значительна, потому-что въ ней отмѣчено семейное сходство брата съ сестрою, Степана Аркадіевича съ Анной Аркадіевной, у которой такая-же бодрая походка, „странно легко посящая ея полное тѣло“. Если все это и кажется роскошью, то вѣдь роскошь въ искусствѣ не всегда излишество, она даже



часто нужнѣе пужнаго. Но вотъ лицо третьестепенное, одно изъ тѣхъ, которыя, едва появившись, тотчасъ исчезаютъ,—какой-то безымянный полковой командиръ въ „Войнѣ и Мирѣ“: только-что успѣлъ онъ мелькнуть передъ нами, какъ мы уже увидѣли, что онъ „широкъ больше отъ груди къ спинѣ, чѣмъ отъ одного плеча къ другому, и что онъ похаживаетъ передъ фронтомъ „подрагивающею на каждомъ шагу походкою, слегка изгибаясь спиною“. Эта подрагивающая походка повторяется четыре раза на пяти страницахъ. Можетъ быть, наблюденіе и вѣрное, и живописное, но это именно то ненужное, что не есть роскошь, а только излишество. Намъ также любопытно и важно знать, что у Анны Карениной пальцы „тонкіе въ концѣ“; но мы не много потеряли-бы, если-бы онъ не сообщилъ намъ, что у лакея-татарина, подававшего обѣдъ Левину и Облонскому, былъ широкій тазъ. Объ этомъ недостатокѣ Толстаго и говорить-бы, впрочемъ, вовсе не стоило, если-бы иногда не обнаруживалось всего яснѣе самое личное, особенное, что есть у художника, не въ томъ, чего у него въ мѣру, а именно въ томъ, чего у него слишкомъ много.

Языкъ человѣческихъ тѣлодвиженій, если менѣе разнообразенъ, за то болѣе непосредственнѣе и выразительнѣе, обладаетъ болѣею силою *внушенія*, чѣмъ языкъ словъ. Словами легче лгать, чѣмъ движеніями тѣла, выраженіями лица.

Истинную, скрытую природу человѣка выдаютъ они скорѣе, чѣмъ слова. Одинъ взглядъ, одна морщина, одинъ трепетъ мускула въ лицѣ, одно движеніе тѣла—могутъ иногда выразить то, чего нельзя сказать никакими словами. Последовательные ряды этихъ бессознательныхъ, непронзвольныхъ движеній, отпечатлѣваясь, наслаяясь на лицѣ и на всемъ внѣшнемъ обликѣ тѣла, образуютъ то, что мы называемъ выражені-

емъ лица и что можно-бы также назвать *выраженіемъ тѣла*, потому-что не только у лица, но и у всего тѣла есть свое выраженіе, своя духовная прозрачность, какъ-бы свое лицо. Извѣстные чувства побуждаютъ насъ къ соотвѣтственнымъ движеніямъ, и наоборотъ—извѣстные привычныя движенія приближаютъ насъ къ соотвѣтственнымъ внутреннимъ состояніямъ

Молящійся складываетъ руки, склоняетъ колѣни; но и складывающій руки, склоняющій колѣни приближаетъ себя къ молитвенному состоянію. Такимъ образомъ, существуетъ непрерывный токъ не только отъ внутренняго къ внѣшнему, но и отъ внѣшняго къ внутреннему. Л. Толстой съ неподражаемымъ искусствомъ пользуется этою *обратною связью внѣшняго и внутренняго*. По этому закону всеобщаго, даже механическаго сочувствія, который заставляетъ неподвижную напряженную струну дрожать въ отвѣтъ сосѣдней звячущей струнѣ, по закону бессознательнаго подражанія, который при видѣ плачущаго или смѣющагося возбуждаетъ и въ насъ желаніе плакать или смѣяться, мы несомнѣваемъ, при чтеніи подобныхъ описаній, въ первахъ и мускулахъ, управляющихъ выразительными движеніями нашего собственнаго тѣла, начало тѣхъ движеній, которыя описываетъ художникъ въ наружности своихъ дѣйствующихъ лицъ, и посредствомъ этого сочувственнаго опыта, невольно совершающагося въ нашемъ собственномъ тѣлѣ, т. е. по самому вѣрному, прямому и краткому пути, входимъ въ ихъ внутренній міръ,—начинаемъ жить съ ними, жить въ нихъ. Когда мы узнаемъ, что Иванъ Ильичъ три дня кричалъ отъ боли: „У! Уу! У!“; потому-что, начавъ кричать: „не хочу!“, продолжалъ на букву „у“, намъ легко не только представить себѣ, но и самимъ испробовать этотъ ужасный переходъ отъ человѣческаго слова къ бессмысленному животному крику, и не толь-



ко мыслью, воображеніемъ, но и *опытомъ* нашей тѣлесной чувствительности, постоянно ощущаемой нами въ нашемъ тѣлѣ готовности страдать, измѣрить ту степень боли, которая и насъ могла-бы заставить кричать этимъ страшнымъ, безсмысленнымъ крикомъ „па у“. Неподвижная струна отвѣчаетъ звенящей струнѣ. Душа читателя черезъ тѣло его, животнo и непроизвольно подражающее тѣлу описываемыхъ героевъ, проникаетъ въ ихъ душу, какъ-бы перевоплощается.

И какой безконечно-сложный, разнообразный смыслъ получаетъ у него порой одно движеніе, одно положеніе человѣческихъ членовъ.

Послѣ Бородинскаго сраженія, въ палаткѣ для рапелыхъ, докторъ въ окровавленномъ фартукѣ, съ окровавленными руками „держитъ одной изъ нихъ сигару между мизинцемъ и большимъ пальцемъ, чтобы не запачкать ея“. Это положеніе пальцевъ обозначаетъ: и непрерывность ужасной работы, и отсутствіе брезгливости, и равнодушіе къ рапамъ и крови вслѣдствіе долгой привычки, и усталость, и желаніе забыться. Сложность всѣхъ этихъ внутреннихъ состояній сосредоточена въ одной маленькой тѣлесной подробности, въ положеніи двухъ пальцевъ, описаніе котораго занимаетъ полстроки.

Когда князь Андрей, узнавъ, что Кутузовъ посылаетъ отрядъ Багратиона на вѣрную смерть, испытываетъ сомнѣніе, имѣетъ ли главнокомандующій право такъ самоувѣренно жертвовать жизнью тысячъ людей, — онъ „взглядываетъ на Кутузова, и ему невольно бросаются въ глаза, въ полуаршинѣ отъ него, чисто промытыя сборки шрама на вискѣ Кутузова, гдѣ измапльская пуля пронизала ему голову, и его вытекшій глазъ.“ „Да, онъ имѣетъ право такъ спокойно говорить о гибели этихъ людей!“ — думаетъ Болконскій. И здѣсь опять одна ничтожная тѣлесная подробность, — сборки шрама и вытек-

шій глазъ Кутузова, — рѣшаетъ сложный, отвлеченный, нравственный вопросъ объ отвѣтственности людей, руководящихъ судьбами народовъ, объ отношеніи военно-государственного строя къ цѣнности отдѣльныхъ человѣческихъ жизней.

Больше, чѣмъ все, что говорить Ивану Ильичу объ его болѣзни наука устами докторовъ, больше, чѣмъ всѣ его собственныя привычныя, условныя мысли о смерти, открываетъ ему дѣйствительный ужасъ его состоянія случайный взглядъ въ зеркало на свои волосы: „Иванъ Ильичъ сталъ причесываться и посмотрѣлъ въ зеркало: ему страшно стало, особенно страшно было то, какъ волосы плоско прижимались къ блѣдному лбу“. Никакими словами нельзя было-бы выразить животнаго страха смерти такъ, какъ этимъ замѣченнымъ въ зеркалѣ положеніемъ волосъ. И равнодушіе здоровыхъ къ больному, живыхъ къ умирающему чувствуется Ивану Ильичу не въ словахъ людей, а „только въ жилистой шеѣ, плотно обложенной бѣлымъ воротничкомъ, въ обтянутыхъ узкими черными штанами сильныхъ ляшкахъ Федора Петровича“, жениха его дочери.

Между Пьеромъ и княземъ Василіемъ очень запутанныя щекотливыя отношенія. Князь Василій хочетъ выдать за Пьера свою дочь Эленъ и съ нетерпѣніемъ ожидаетъ, чтобы Пьеръ сдѣлалъ ей предложеніе. Тотъ все не рѣшается. Однажды, оставшись съ отцомъ и дочерью наединѣ, подымается онъ, собираясь уходить, и говоритъ, что уже поздно. „Князь Василій строго-вопросительно посмотрѣлъ на него, какъ будто то, что онъ сказалъ, было такъ странно, что нельзя было и разслышать. Но вслѣдъ за тѣмъ выраженіе строгости измѣнилось, и князь Василій дернулъ Пьера за руку, посадилъ его и ласково улыбнулся. — „Ну, что, Леля? — обратился онъ тотчасъ-же къ дочери“, и потомъ опять къ Пьеру, напоминая ему нехотати довольно



глупый анекдотъ о какомъ-то Сергѣѣ Кузьмичѣ. „Пьеръ улыбнулся, но по его улыбкѣ видно было, что онъ понималъ, что не анекдотъ Сергѣя Кузьмича интересовалъ въ это время князя Василю; и князь Василій понималъ, что Пьеръ понималъ это. Князь Василій вдругъ пробурлилъ что-то и вышелъ. Пьеру показалось, что даже князь Василій былъ смущенъ... Онъ оглянулся на Эленъ,— и она, казалось, была смущена и взглядомъ говорила: „что-жъ, вы сами виноваты“. Вотъ какое сложное, многостороннее значеніе имѣетъ у Л. Толстого одна улыбка, выраженіе одного лица: оно повторяется, отражается на лицахъ и въ душахъ окружающихъ цѣлымъ рядомъ, едва уловимыхъ, полусознательныхъ мыслей и ощущеній, какъ лучъ въ зеркалахъ, какъ звукъ въ отголоскахъ.

Пьеръ видитъ Наташу послѣ долгой разлуки и смерти перваго жениха ея, князя Андрея. Она такъ измѣнилась, что онъ не узнаетъ ее. „Но нѣтъ, это не можетъ быть,— подумалъ онъ.— Это строгое, худое и блѣдное, постарѣвшее лицо? Это не можетъ быть она. Это только воспоминаніе того“. Но въ это время княжна Марья сказала: „Наташа“. И лицо съ внимательными глазами,—съ трудомъ, съ усиленіемъ, какъ отворяется заржавѣвшая дверь,—улыбнулось, и изъ этой растворенной двери вдругъ пахнуло и обдало Пьера тѣмъ давно забытымъ счастьемъ, о которомъ, въ особенности теперь, онъ не думалъ. Пахнуло, охватило и поглотило его всего. Когда она улыбнулась, уже не могло быть сомнѣній: это была Наташа, и онъ любилъ ее“. Во время этой сцены, одной изъ самыхъ значительныхъ и рѣшающихъ для дѣйствія всего романа, произнесено только четыре слова княжной Марьей: „Вы не узнаете развѣ?“ Но мы чувствуемъ, что безмолвная улыбка Наташи сильнѣе словъ, и что дѣйствительно эта улыбка могла, должна была рѣшить судьбу Пьера.

Не только живыя, но и мертвыя лица „говорятъ“ у него. Лицо у маленькой княгини и въ гробу было то-же, какъ у живой:—„Ахъ, что вы со мной сдѣлали?“ все говорило оно“.

И глаза животныхъ „говорятъ“. Когда, во время скачекъ, лошадь Вронскаго, переломивъ себѣ спиной хребетъ, упала, и онъ, желая поднять ее, ударилъ каблукомъ въ животъ,—„она не двигалась, а уткнувъ храпъ въ землю, только смотрѣла на хозяина своимъ говорящимъ взглядомъ“. Этотъ взглядъ выразительнѣе всѣхъ человѣческихъ словъ.

Посредствомъ движеній тѣла изображаетъ онъ и такую неуловимую особенность ощущенія, какъ ладъ музыки, пѣсни: „Барабанщикъ-запѣвало строго оглянулъ солдатъ-пѣсенниковъ и зажмурился. Потомъ, убѣдившись, что всѣ глаза устремлены на него, онъ какъ будто осторожно приподнялъ обѣими руками какую-то невидимую, драгоценную вещь надъ головой, подержалъ ее такъ нѣсколько секундъ и вдругъ отчаянно бросилъ ее: Ахъ, вы сѣни мои, сѣни! „Сѣни новыя мои...“ подхватили двадцать голосовъ“.

По тому-же способу, переводя самыя отвлеченныя отъ тѣла, внутреннія состоянія на языкъ наглядныхъ, внѣшнихъ, тѣлесныхъ движеній, передаетъ онъ чувство духовнаго безсилія, которое овладѣло Наполеономъ послѣ Бородинскаго сраженія: „это было какъ во снѣ, когда человѣку представляется наступающій на него злодѣй, и человѣкъ во снѣ размахнулся и ударилъ своего злодѣя съ тѣмъ страшнымъ усиленіемъ, которое, онъ знаетъ, должно уничтожить его, и чувствуетъ, что рука его, безсильная и мягкая, падаетъ, какъ тряпка“.

Ему одинаково послушны и первозданная, подавляющія стихійныя громады, и разсѣяныя въ нашей внутренней атмосферѣ, какъ пыль, легчайшія молекулы, атомы чувствъ. Та-же рука, которая двигаетъ горами, управ-



леть и этими атомами. И, может быть, второе изумительнѣе перваго. Оставляя въ сторонѣ все общее, литературно-условное, искусственное, отыскиваетъ онъ во всѣхъ ощущеніяхъ самое частное, личное, особенное, какъ-бы топчайшія жала ихъ, и оттачиваетъ, заостряетъ эти жала до остроты почти болѣзненной, такъ что они прозаютъ, вливаются какъ иглы, и мы уже никогда не будемъ въ состояніи отдѣлаться отъ нихъ,—особенность его ощущеній навѣки сдѣлается нашею особенностью, мы будемъ чувствовать, какъ онъ, не только пока его читаемъ, но и послѣ, когда вернемся въ дѣйствительную жизнь. Можно сказать, что первая впечатлительность людей, читавшихъ произведенія Л. Толстого, становится нѣсколько пною, чѣмъ до этого чтенія.

Тайна его дѣйствія заключается, между прочимъ, въ томъ, что онъ замѣчаетъ незамѣтное, слишкомъ обыкновенное, и при освѣщеніи сознаніемъ, именно вслѣдствіе этой обыкновенности, кажущееся необычайнымъ. Такъ, первый сдѣлалъ онъ открытіе, повидимому, столь простое, легкое и, однако, въ продолженіи тысячелѣтій ускользавшее отъ вниманія всѣхъ наблюдателей,—то, что улыбка отражается не только на лицѣ, но и въ звукѣ голоса, что голосъ такъ-же, какъ лицо, можетъ быть „улыбающимся“. Платонъ Каратаевъ почью, въ темнотѣ, когда Пьеръ не видитъ лица его, что-то говоритъ ему „измѣняющимся отъ улыбки голосомъ“.

Изъ такихъ-то маленькихъ, поразительныхъ наблюденій и открытій, какъ изъ первоначальныхъ клѣточекъ, состоитъ самая основа,—вся живая ткань его произведеній.

Добрая хозяйка Анися Федоровна, женщина съ очень пріятною улыбкою, угощаетъ гостей кушаньями собственнаго приготовленія: „все это и пахло, и отзывалось, и имѣло вкусъ Анисы Федоровны. Все отзывалось сочностью, чистотою, бѣлизною и пріятною

улыбкою“. Для Пьера было „что-то круглое и въ запахѣ Платона Каратаева“. Итакъ, выраженіе лица, выраженіе тѣла можетъ быть не только въ звукѣ голоса, но и во вкусѣ кушаній, и въ запахѣ людей. Такія-же неожиданныя открытія и въ слуховыхъ ощущеніяхъ: онъ первый замѣтилъ, что звукъ лошадиныхъ копытъ кажется „прозрачнымъ“.

Языкъ его обыкновенно простой и умѣренный, не страдаетъ излишествомъ эпитетовъ; только тогда не жалѣетъ онъ ихъ, когда дѣло идетъ о передачѣ особенности какого-нибудь ощущенія: „вдругъ онъ (Иванъ Ильичъ) почувствовалъ I) знакомую, II) старую, III) глухую, IV) поющую боль, V) упорную, VI) тихую, VII) серьезную“. Семь прилагательныхъ къ одному существительному,—и, однако, нѣтъ нагроможденія, ни одно изъ нихъ не лишнее,—до такой степени боль Ивана Ильича для насъ любопытна во всѣхъ ея мельчайшихъ подробностяхъ.

Когда ощущеніе такъ тонко и ново, что уже никакими соединеніями словъ его невозможно выразить, пользуется онъ сочетаніями отдѣльныхъ звуковъ, тѣмъ способомъ выраженія, который служитъ дѣтямъ и первобытнымъ людямъ при созданіи языковъ,—звукоподражаніемъ. Въ бреду „князь Андрей услышалъ какой-то тихій, шепчущій голосъ, неумолкаемо въ тактъ твердившій: „и пити-пити“, и потомъ „и ти-ти“, и опять „и пити-пити-пити“, и опять, „и ти-ти“. Вмѣстѣ съ этимъ, подъ звукъ этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовалъ, что надъ лицомъ его, надъ самою серединою, воздвигалось какое-то странное воздушное зданіе изъ тонкихъ иглокъ или лучинокъ. Онъ чувствовалъ (хотя это и тяжело ему было), что ему надо было старательно держать равновѣсіе для того, чтобы воздвигавшееся зданіе это не завалилось; но оно все таки заваливалось и опять медленно воздвигалось при



звукахъ равномѣрно-шепчущей музыки. „Тянется! тянется! растягивается и все тянется“, — говорилъ себѣ князь Андрей.... И пити-пити-пити и ти-ти, и пити-пити—бумъ,—ударилась муха“.

Иванъ Ильичъ, передъ смертью вспоминая о вареномъ черносливѣ, „который ему предлагали ѣсть нынче“, вспоминалъ и „о сыромъ, сморщенномъ французскомъ черносливѣ въ дѣтствѣ“. Кажется, подробность достаточно опредѣленная. Но художникъ еще болѣе углубляетъ ее, находитъ въ ней еще большую особенность: Иванъ Ильичъ вспоминалъ объ „особенномъ вкусѣ“ чернослива и „обиліи слюны, когда дѣло доходило до косточки“.

Съ этимъ ощущеніемъ слюны отъ черносливной косточки связанъ для Ивана Ильича цѣлый рядъ воспоминаній:—о нянѣ, братѣ, игрушкахъ,—обо всемъ дѣтствѣ, и эти воспоминанія, въ свою очередь, вызываютъ въ немъ сравненіе тогдашней невинной радости жизни съ теперешнимъ отчаяніемъ и ужасомъ смерти. „Ненадо объ этомъ... слишкомъ больно, — говорилъ себѣ Иванъ Ильичъ“. Вотъ до какихъ обобщеній доводитъ насъ эта ничтожная подробность — обиліе слюны при вкусѣ черносливной косточки. И ежели въ дѣтскихъ воспоминаніяхъ самого читателя есть нѣчто подобное, то съ какою неодолимою силою *наводенія* вовлечетъ она его во внутреннюю душевную трагедію героя.

Соня, влюбленная въ Николая Ростова, цѣлуетъ его. Пушкинъ такъ-бы и ограничился упоминаніемъ этого поцѣлуя. Но Л. Толстой не довольствуется общимъ представленіемъ: онъ ищетъ самыхъ опредѣленныхъ, частныхъ и точныхъ особенностей. Дѣло происходило на святкахъ; Соня паряжена была гусаромъ; на губахъ ея жженою пробкою парисованы были усы. И вотъ получается страшное, сложное и истинно-толстовское

ощущеніе: Николай вспоминаетъ „запахъ пробки, смѣшанный съ чувствомъ поцѣлуя“.

Неуловимѣйшіе оттѣнки и особенности ощущеній у него различаются соотвѣтственно характеру, полу, возрасту, воспитанію, сословию ощущающаго. Кажется, въ этой области нѣтъ для Л. Толстого закрытыхъ путей. Чувственный опытъ его столь неисчерпаемъ, какъ будто онъ прожилъ сотни жизней въ различныхъ тѣлахъ людей и животныхъ. Онъ проникаетъ въ ощущеніе обнаженнаго тѣла молодой свѣтской дѣвушки, передъ выѣздомъ на балъ: „въ обнаженныхъ плечахъ и рукахъ Китти чувствовала холодную мраморность“;—въ ощущеніе старѣющей, утомленной родами женщины которая, „вздрагиваетъ, вспоминая о боли треснувшихъ сосковъ, испытанной почти съ каждымъ ребенкомъ“;—кормящей матери, у которой еще не порвались таинственныя связи ея тѣла съ тѣломъ ребенка, и которая „не то что угадываетъ, а вѣрно узнаетъ по приливу молока у себя недостатокъ пищи у него“;—въ ощущеніе и въ мысли животныхъ, напримѣръ охотничьей собаки Левина, которой кажется лицо хозяйина „привычнымъ“, а глаза „всегда страшными“, и которая думаетъ: „Я не могу идти. Куда я пойду? Отсюда я чувствую ихъ (дупелей), а если я двинусь впередъ, я ничего не найду, гдѣ они и кто они“.

Не только древніе греки и римляне, но, по всей вѣроятности, даже люди XVIII вѣка не поняли-бы, что значитъ „прозрачный“ звукъ лошадиныхъ копытъ, или какъ можетъ „запахъ жженой пробки смѣшиваться съ чувствомъ поцѣлуя“, или кушанія — „отзываться“ выраженіемъ человѣческаго лица — пріятною улыбкою, или „что-то круглое—быть въ запахѣ человѣка“. Если бы критики наши, неумолимые судьи новаго, такъ-называемаго „декадентскаго“, искусства были до конца искренни и послѣдовательны, — не пришлось-ли бы имъ и Л. Толстого обвинять въ „болѣзнен-



ной извращенности? Но въ томъ-то и дѣло, что опредѣлять незыблемыя границы здороваго и болѣзненнаго въ искусствѣ гораздо труднѣе, чѣмъ это кажется хранителямъ классическихъ завѣтовъ. Не есть-ли предполагаемая ими „извращенность“ только *изощренность*, естественное и неизбежное развитіе, утонченіе, углубленіе здоровой чувственности? Можетъ быть, дѣти наши, со своею свѣжею, новою впечатлительностью, поняли-бы непонятное нашимъ критикамъ и оправдали-бы Л. Толстого, ибо дѣти уже знаютъ то, что еще не снилось ихъ отцамъ, — знаютъ между прочимъ, что различныя области такъ-называемыхъ „пяти чувствъ“ вовсе не такъ рѣзко отдѣлены одна отъ другой, что эти области на самомъ дѣлѣ сливаются, переплетаются, покрываютъ и захватываютъ одна другую, такъ что звуки могутъ казаться яркими, цвѣтными („яркій голосъ соловья“ у Пушкина), и сочетанія движеній, красокъ или даже запаховъ могутъ производить впечатлѣніе музыки (такъ-называемая „евритмія“, *благозвучіе* движеній, *гармонія* красокъ въ живописи). Обыкновенно думаютъ, что тѣлесная чувствительность людей, въ противоположность духовной, величина постоянная во времени, въ историческомъ развитіи человѣчества. На самомъ дѣлѣ, первая точно такъ-же измѣняется, какъ вторая. Мы видимъ и слышимъ то, чего предки наши не видѣли и не слышали. Сколько-бы ни жаловались превозносители классической древности на тѣлесный упадокъ современнаго человѣчества, едва-ли можно сомнѣваться въ томъ, что мы существа болѣе зрячія, чуткія, тѣлесно прозрачныя, чѣмъ герои „Иліады“ и „Одиссеи“. Не предполагаетъ-ли и наука, что извѣстныя ощущенія, напримѣръ послѣдніе цвѣта спектра, сдѣлались общимъ достояніемъ людей только за сравнительно недавнее, историческое время ихъ жизни, и что, можетъ быть, еще Гомеръ смѣшивалъ зеленый цвѣтъ съ голубымъ въ одномъ на-

именованіи цвѣта морской воды „зелеполазурный“ — *γλαυκός*? Не произошло-ли и не происходитъ-ли подобное естественное приращеніе, изощреніе, и въ другихъ областяхъ человѣческой чувственности? Не увидятъ-ли и не услышатъ-ли дѣти дѣтей нашихъ то, что и мы еще не видимъ и не слышимъ? Не откроется-ли имъ невѣдомое, не снившееся не только нашимъ отцамъ, нашимъ критикамъ, людямъ устарѣвшей впечатлительности, но и самымъ смѣлымъ и новымъ изъ насъ? И тогда, въ свою очередь, не будутъ-ли казаться наша современная „декадентская“ утонченность, которая такъ пугаетъ теперешнихъ старовѣровъ въ искусствѣ, первобытнымъ гомерическимъ здоровьемъ и даже грубостью? Въ этомъ неудержимомъ развитіи, движеніи, теченіи, гдѣ неподвижная мѣра для отдѣленія законнаго отъ беззаконнаго, здороваго отъ болѣзненнаго, естественнаго отъ извращеннаго? Что было вчерашнимъ исключеніемъ, не становится-ли сегодняшнимъ правиломъ? И кто дерзнетъ сказать живой плоти и живому духу: „здѣсь остановитесь — нельзя идти далѣе“? Почему именно здѣсь? Почему не дальше?

Какъ-бы то ни было, великая слава Л. Толстого заключается именно въ томъ, что онъ первый выразилъ, — и съ какою безстрашною искренностью, — эту новую, никѣмъ неисчерпанную и неисчерпаемую область нашей утончающейся тѣлесно-духовной чувствительности, и въ этомъ смыслѣ можно сказать, что онъ далъ намъ новое тѣло, какъ бы новый мѣхъ для новаго вина.

Апостолъ Павелъ раздѣляетъ существо человѣческое на три состава, занимствуя это раздѣленіе отъ философовъ александрійской школы: — на человѣка тѣлеснаго, духовнаго и душевнаго. Послѣдній есть соединяющее звено между двумя первыми, нѣчто среднее, двойственное, переходное и сумеречное, уже не плоть, еще не духъ, то, чѣмъ завершается



плоть и začínается духъ, полу-животное, полу-божеское, что, выражаясь на языкѣ современной науки, относится къ области психофизиологиче- тѣлесно-духовныхъ явленій.

Л. Толстой есть величайшій изобразитель этого не тѣлеснаго и не духовнаго, а именно тѣлесно-духовнаго — „душевнаго человека“, той стороны плоти, которая обращена къ духу, и той стороны духа, которая обращена къ плоти, — этой таинственной области, гдѣ совершается борьба между Звѣремъ и Богомъ въ человекѣ: это вѣдь и есть борьба и трагедія всей его собственной жизни, — онъ вѣдь и самъ по преимуществу человекъ „душевный“, ни язычникъ, ни христіанинъ до конца, а вѣчно воскресающій, обращающійся и не могущій воскреснуть и обратиться въ христіанство полу-язычникъ, полу-христіанинъ.

По мѣрѣ того, какъ удаляется онъ отъ этой средней области въ ту или въ другую сторону, все равно — въ область-ли отвлеченной отъ человѣческаго и животнаго существа до-животной природы, неживой, или только кажущейся неживой, нестрастной, нестрадающей, „матеріальной“ (ужасное и благодатное спокойствіе которой такъ умѣютъ изображать Тургеневъ и Пушкинъ), или въ противоположную область отвлеченной отъ плоти, освобождающей отъ животной природы, человѣческой духовности, чистой мысли (страстные волненія которой такъ умѣетъ воплощать Достоевскій), — сила художественной изобразительности Л. Толстого уменьшается и даже, наконецъ, совершенно измѣняетъ ему, такъ что есть предѣлы ему окончательно и навѣки недоступные. Но за то въ предѣлахъ душевнаго человека онъ властелинъ безграничный.

Въ другихъ областяхъ искусства, — напримеръ, въ живописи итальянскаго Возрожденія, въ ваяніи древнихъ грековъ, были художники, которые съ большимъ совершенствомъ, чѣмъ Л. Толстой, изображали чело-

вѣка тѣлеснаго; современная музыка и отчасти литература глубже проникаютъ во внутренній міръ человека духовнаго, мыслящаго; но никогда и нигдѣ не являлся „человекъ душевный“ съ такой потрясающей правдою и обнаженностью, какъ въ произведеніяхъ Л. Толстого: тутъ нѣтъ у него не только соперниковъ во всемірной поэзіи, даже во всемірномъ искусствѣ, но нѣтъ и равнаго ему.

## II.

Тургеневъ писалъ по поводу „Войны и Мира“: „романъ Толстого вещь удивительная, но самое слабое въ немъ именно то, чѣмъ восторгается публика: историческая сторона и психологія. Исторія его — фокусъ, битые топкими мелочами по глазамъ... Гдѣ характерная черта эпохи? Гдѣ историческая окраска? Фигура Денисова нарисована прекрасно, но она хороша была-бы въ качествѣ арабески на заднемъ фонѣ, — но этого задняго фона нѣтъ“.

Приговоръ неожиданный, на первый взглядъ кажущійся даже несправедливымъ. Огромное, бесконечно-разнообразное теченіе толстовскаго эпоса сначала такъ много даетъ *по пути*, что намъ въ самомъ дѣлѣ сначала и въ голову не приходитъ вопросъ, насколько ведетъ насъ этотъ путь къ предполагаемой или окончательной и главной цѣли. Но въ концѣ концовъ пельзя обойти этого столь естественно и легко забываемаго вопроса о томъ, въ какой именно мѣрѣ „Война и Миръ“ — романъ все-таки прежде и послѣ всего *историческій* — дѣйствительно историченъ? Знакомыя историческія лица-портреты — Кутузовъ, Александръ I, Наполеонъ, Сперанскій — проходятъ передъ нами, совершаются знакомыя историческія событія — Аустерлицкое и Бородинское сраженія, пожаръ Москвы, отступление французовъ. Мы видимъ весь подвижно-



неподвижный, волнующийся и навсегда окаменѣвшій въ своемъ волненіи, „какъ вдругъ застывшія въ своемъ разбѣгѣ волны“, обликъ Исторіи, остоѣ ея; но облечены-ли эти нѣкогда живыя кости все еще живою плотью, дышетъ-ли въ ней духъ живой?

Духъ исторіи, духъ времени, то, что Тургеневъ называетъ „историческою окраскою“—какъ трудно, почти невозможно опредѣлить, въ чемъ собственно онъ заключается. Мы только знаемъ, что у каждаго вѣка есть свой особенный воздухъ, египетскій, нигдѣ и нѣкогда не повторяющийся запахъ, какъ у каждаго цвѣтка и у каждаго человѣка. Въ „Декамеронѣ“ Боккаччо пахнетъ Италіей ранняго Возрожденія, въ „Папѣ Тадеушѣ“ Мицкевича пахнетъ Литвою начала XIX вѣка, въ „Евгеніи Онѣгинѣ“—Россіей тридцатыхъ годовъ. И эта окраска, особенный отблескъ историческаго часа, отражается не только на великомъ, но и на ничтожномъ,—какъ отблескъ утра или вечера отражается не только на вершинахъ, но и на каждой былинкѣ освѣщеннаго зарею горнаго хребта,—не только въ изрѣченіяхъ мудрецовъ, въ подвигахъ героевъ, но и въ модномъ покроѣ платья, въ устройствѣ женскаго головного убора, въ каждой мелочи домашней утвари.

Чѣмъ сильнѣе, чѣмъ живленнѣе данная культура, тѣмъ упорнѣе, прилипчивѣе этотъ историческій запахъ, которымъ все въ ней пропитано. И по мѣрѣ того, какъ мы погружаемся въ ея изслѣдованіе, онъ вѣетъ изъ нея, охватываетъ насъ какъ пропитательно тонкій и томный ароматъ изъ остававшейся запертой многіе годы дѣдовской шкатулки, чуждый и знакомый, пробуждающій въ нашей душѣ цѣлые рои воспоминаній, отголосковъ, похожихъ на странную, тихую, за сердце хватающую музыку. Такъ отблескъ наполеоновскаго времени, стиля *empire* чувствуется не только въ торжественномъ слогѣ воззваній великаго императора къ арміи передъ

египетскими пирамидами, или въ статьяхъ законодательнаго кодекса, но и въ узорчатой вышивкѣ римскаго пурпура на бѣлой туникѣ императрицы Жозефины, и въ диванахъ и креслахъ, подобныхъ курульнымъ кресламъ древнихъ консуловъ, изъ гладкаго бѣлаго дерева, съ прямыми спинками, съ позолоченными ободками и классическими вѣтками побѣдоносныхъ пальмъ.

При чтеніи „Войны и Мира“ очень трудно отдѣлаться отъ мало удивляющаго, но тѣмъ болѣе, ежели вдуматься, удивительнаго впечатлѣнія—будто-бы всѣ изображаемыя событія, несмотря на ихъ знакомый историческій обликъ, происходятъ въ наши дни, всѣ описываемыя лица, несмотря на портретность,—наши современники. Читателю нужно непрерывное усиліе воображенія и памяти, особенно тамъ, гдѣ дѣйствіе переносится со сцены міровыхъ происшествій, въ частную, семейную внутреннюю жизнь, чтобы не забывать, что это дѣйствіе совершается между пятымъ и пятнадцатымъ, а не между шестидесятыми и семидесятыми годами только-что прошедшаго вѣка, что его, читателя, отдѣляетъ отъ этихъ лицъ и событій историческая бездна почти цѣлаго столѣтія, и притомъ какого столѣтія, равнаго двумъ-тремъ вѣкамъ менѣ бурныхъ историческихъ эпохъ. Воздухъ, которымъ дышемъ мы въ „Войнѣ и Мирѣ“ и въ „Аннѣ Карениной“,—одинъ и тотъ-же, историческій запахъ въ обоихъ эпосахъ—одинъ и тотъ-же: издѣсь, и тамъ—одинаковая, столь знакомая намъ атмосфера второй половины девятнадцатаго вѣка. Опять таки не во внѣшнемъ обликѣ событій, а во внутреннихъ оттѣнкахъ „исторической окраски“ есть-ли существенная разница между Аустерлицемъ, Бородинымъ и сраженіями въ „Севастопольскихъ Разказахъ?“ Кромѣ нѣкоторыхъ историческихъ именъ, почти всѣ подробности первыхъ какъ легко перенести во вторыя и вторыхъ—въ первыя. описы-



вается не сраженіе съ особенностями извѣстной исторической эпохи, а вообще сраженіе.

Между масонствомъ Пьера Безухова и народничествомъ Левина, между семейнымъ бытомъ въ домѣ Ростовыхъ и въ домѣ Щербачихъ — точно также мало разницы въ исторической окраскѣ. Люди, рожденные и воспитанные въ пятидесятыхъ или семидесятыхъ годахъ XVIII столѣтія на Державинѣ, Сумароковѣ, Новиковѣ, Вольтерѣ, Дидро и Гельвеціусѣ, не только говорятъ нашимъ современнымъ языкомъ, но и думаютъ, и чувствуютъ самыми тайными, новыми, только что вчера, кажется, родившимися и никѣмъ не выраженными нашими мыслями и чувствами. Почти невозможно представить себѣ князя Андрея, съ его безпощадно острою, точною и холодною, уже чрезмѣрно утопченною, уже столь болѣзненною, *столь нашею* чувствительностью, современникомъ „Бѣдной Лизы“, „Вадима“, „Громобоя“ или „Пѣвца во станѣ русскихъ воиновъ“. Не кажется-ли, что онъ прочелъ и прочувствовалъ не только Байрона, Лермонтова, но и Стендаля, Мэриэ, даже Флобера и Шопенгауера? У Левина нѣтъ ни одного религіознаго сомнѣнія, которое могло-бы остаться чуждымъ и непонятнымъ Пьеру Безухову. Они не только духовные близнецы, но и однолѣтки, историческіе сверстники. Вся ихъ вѣшняя культурная оболочка, весь ихъ *нарядъ* въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова — „*costumi*“, — есть оболочка и нарядъ нашего времени. Вообразить Евгенія Онегина безъ „чайльд-гарольдова плаща“, не въ модномъ платьѣ полурусскаго, полуанглійскаго дэнди, современника Шатобріана и Байрона, — Татьяну не въ нарядѣ уѣздной барышни двадцатыхъ годовъ, такъ-же трудно, какъ Пьера Безухова въ чулкахъ и башмакахъ съ пряжками, въ цвѣтномъ фракѣ съ блестящими пуговицами, или Наташу Ростову въ одеждѣ

нашихъ прабабушекъ, какими видимъ мы ихъ на потускнѣвшихъ портретахъ александровскаго вѣка. Мы, впрочемъ, и не думаемъ о культурной оболочкѣ этихъ лицъ, объ ихъ „нарядѣ“, — до такой степени намъ ясны ихъ паружность, ихъ тѣло и та сторона ихъ души, которая обращена къ тѣлу, ихъ „душевный человекъ“. И по мѣрѣ того, какъ мы сживаемся съ ними, все болѣе и болѣе между нами и нами исчезаетъ преломляющая призма историческаго отдаленія, не потому, чтобы мы переносились въ ихъ время, а наоборотъ — потому, что они переносятся въ наше время.

Кажется иногда, что не только читатель, но и самъ художникъ забываетъ объ этой призмѣ отдаленія и лишь изрѣдка, какъ-будто спохватившись, вводитъ какую-нибудь подробность историческаго быта, но сколь робкую, сколь бѣдную и безпомощную: кое-гдѣ мелькаютъ напудренный парикъ, лосины, плотно обтягивающія ляшки гвардейскаго поручика; старый князь Болконскій обращается къ дочери — „сударыня“, и однажды графиня Ростова, восхищаясь письмомъ сына Николушки, восклицаетъ: „Что за *штили*!“ Но эти тусклые, разрозненные историческія пятнышки и черточки, рядомъ съ главными чертами живой современности, — насколько болѣе яркими и выпуклыми, — блѣднѣютъ, пропадаютъ безслѣдно или даже производятъ дѣйствіе обратное тому, котораго ждетъ авторъ, — удивляя своей неожиданностью, какъ анахронизмы, выдѣляясь на общемъ, современномъ фонѣ картины и напоминая объ отсутствіи исторической окраски въ основѣ произведенія. О внутренней домашней обстановкѣ русскаго вельможи александровскаго времени встрѣчается на всемъ протяженіи „Войны и Мира“ одно уноминаніе, занимающее полстрокки, — въ московскомъ дворцѣ стараго графа Безухова „стеклянные сѣни съ двумя рядами статуй въ нишахъ“. Вотъ кто



не сталъ-бы тратить словъ, подобно Гомеру съ его безконечнымъ описаніемъ чертоговъ царя Алкиноя, на изображеніе внѣшности и внутренности человѣческаго жилища, расположенія покоевъ, стѣнъ, кровли, потолковъ, столбовъ, стропиль, перекладинъ и всѣхъ мелочей домашней утвари. Созданія рукъ человѣческихъ для творца „Иліады“ столь-же святы и благородны, какъ созданія божескихъ рукъ. Съ такою-же любовью, какъ землю, море, небо, описываетъ онъ предметы будничной житейской обстановки своихъ героевъ, и сочувственной человѣку жизнью одушевляются у него ткань Пенелопы, щитъ Ахиллеса, плотъ Одиссея, амфоры съ благовоніями и корзины съ бѣльемъ, которое Навзикая несетъ полоскать на рѣку. Во всей надстройкѣ человѣческой культуры надъ міромъ стихійной природы, во всемъ изобрѣтенномъ людьми не только художественномъ, но и ремесленномъ, промышленномъ, во всемъ *искусномъ*, которое никогда не кажется ему „искусственнымъ“, — чудится въ-ещему старцу нѣчто сверхчеловѣческое, божески-прекрасное, издѣліе и выдумка хитроумнаго кузнеца Гефеста, нѣчто горящее огнемъ Прометея, похищеннымъ съ неба. И Пушкинъ, такъ понимающій прелесть дикой природы, въ то-же время радуется красотѣ созданія Петрова, „самого умышленнаго изъ всѣхъ городовъ“, по выраженію Достоевскаго, — „чугунному узору“ въ „оградахъ петербургскихъ“ садовъ, „адмиралтейской иглѣ“, свѣтлѣющей въ безлунномъ блескѣ бѣлыхъ ночей, и даже моднымъ прихотямъ Онѣгина — разнообразнымъ щипчикамъ, щеточкамъ, пилочкамъ въ его уборной, сѣтуетъ, — въ сколь благозвучныхъ стихахъ, — на недостатки одесскихъ водопроводовъ и любитъ веселой пестротой нижегородской ярмарки. Все культурное, все человѣческое, искусное, для Пушкина такъ же значительно и съ извѣстной точки зрѣнія такъ же *естественно*,

какъ первобытно стихійное. У Мицкевича въ „Панѣ Тадеушѣ“ черты уютнаго старосвѣтскаго быта литовскихъ помѣщиковъ сливаются съ чертами природы въ одно живое существо, въ одинъ одушевленный образъ Литвы, святой родины. Домашняя обстановка Плюшкина или Обломова есть продолженіе ихъ внутренняго существа: они выросли въ нее, какъ улитки въ раковину.

При неисчерпаемыхъ богатствахъ Л. Толстого въ другихъ областяхъ, тѣмъ поразительнѣе скудость не только исторической, но и вообще культурно-бытовой окраски въ его произведеніяхъ. Такъ называемыя „вещи“, смиренные и безмолвные спутники человѣческой жизни, неодушевленные, но легко одушевляющіеся, отражающіе образъ человѣческой, у Л. Толстого не живутъ, не дѣйствуютъ. Только въ „Дѣтствѣ и Отрочествѣ“ есть у него любовное описаніе домашней обстановки русской помѣщичьей семьи; впоследствии, однако, это сочувствіе къ быту сословія, изъ котораго онъ вышелъ, заглушается въ немъ и отравляется нравственнымъ осужденіемъ, преднамѣреннымъ сопоставленіемъ съ бытомъ простого народа. Но и этотъ народный бытъ, отъ „Поликушки“ до „Власти тьмы“, является все съ болѣе и болѣе мрачными тѣнями, не цѣлостнымъ, эпически-стройнымъ, благолѣпнымъ, (какъ у Кольцова и Пушкина), а полуразрушеннымъ, болѣзненно-искаженнымъ и обезображеннымъ городской культурой. И наконецъ, уже изображеніе всякаго быта, всякой человѣческой культуры становится для него не средствомъ самостоятельнаго художественнаго дѣйствія, а только посылкою для отвлеченныхъ нравственныхъ выводовъ, нравственныхъ осужденій и оправданій.

Дѣйствительная, никогда ему не измѣняющая, сила художественнаго освѣщенія сосредоточена у него, какъ мы видѣли, на тѣлесномъ обликѣ, на внѣшнихъ движеніяхъ и внутреннихъ состояніяхъ, ощущеніяхъ



дѣйствующихъ лицъ, на ихъ „душевномъ челоѣкѣ“. По мѣрѣ отдаленія отъ этого средоточія свѣтъ ослабѣваетъ, такъ что мы все съ меньшею и меньшею ясностью различаемъ ихъ одежды, подробности ихъ домашняго быта, внутреннюю обстановку ихъ жилищъ, уличную жизнь тѣхъ городовъ, въ которыхъ они обитаютъ, и наконецъ, всего меньше ту умственную и нравственную атмосферу, тотъ культурно-историческій воздухъ, который образуется не только всѣмъ истиннымъ, вѣчнымъ, но и предразсудочнымъ, условнымъ, искусственнымъ, что свойственно каждому времени. Машонство Пьера Безухова—неудачный опытъ въ этомъ родѣ, и Л. Толстой въ послѣдствіи уже никогда не возвращался къ подобнымъ опытамъ. Пушкинская Татьяна слушаетъ сказки няни, размышляетъ надъ простодушнымъ Мартыномъ Задекою и надъ чувствительнымъ Мармонтею. Намъ ясно, какъ Дарвинъ и Мелшоттъ подѣйствовали на Базарова, какъ онъ долженъ относиться къ Пушкину или Сикстинской Мадоннѣ. Намъ хорошо извѣстны книги, изображающія любовную страсть, которая прочла madame Bovary, и какъ именно повліяли онѣ на зарожденіе и развитіе ея собственной страсти. Но тщетно старались-бы мы угадать, кто больше нравится Аннѣ Карениной,—Лермонтовъ или Пушкинъ, Тютчевъ или Боратынскій. Ей, впрочемъ, не до книгъ. Кажется, что эти глаза, которые такъ умѣютъ плакать и улыбаться, блистать любовью и ненавистью, во все не умѣютъ читать и смотрѣть на произведенія искусства.

А вѣдь въ дѣйствительности душа современнаго челоѣка, не только въ отвлеченныхъ мысляхъ, но и въ самыхъ жизненныхъ чувствахъ своихъ, состоитъ изъ безчисленныхъ вліяній, наслоеній, наводненій прошлыхъ вѣковъ, прошлыхъ культуръ. Кто изъ насъ не живетъ двумя жизнями, — дѣйствительно и

отраженною? Исслѣдователь души современныхъ людей не можетъ безнаказанно пренебрегать этою связью двухъ жизней. Л. Толстой пренебрегъ ею: никто изъ художниковъ такъ не выдѣливаетъ, не обнажаетъ внутренняго живоотно-стихійнаго, „душевнаго“ челоѣческаго ядра изъ внѣшней культурно-исторической скорлупы, какъ онъ. Все надстроено челоѣкомъ надъ природою, все культурное,—для него только условное, только искусственное и, слѣдовательно, лживое, нелюбопытное, незначительное. Съ легкимъ сердцемъ проходитъ онъ мимо, торопясь изъ этого воздуха, кажущагося ему зараженнымъ, испорченнымъ челоѣческими дыханіями, на свѣжій воздухъ всего стихійно-животнаго, естественнаго, какъ предмета единственно достойнаго художественнаго изображенія, какъ вѣчной правды и природы.

Но и здѣсь, на послѣднихъ ступеняхъ стихійности, до-челоѣческой и до-животной, отдѣльной отъ челоѣка вселенской природы, кажущейся одушевленной иною, нечелоѣческой, жизнью, какъ и тамъ на послѣднихъ ступеняхъ челоѣческой духовности и сознательности, есть предѣлы навѣки ему недоступные.

Пушкинъ разрѣшалъ противоположность челоѣческаго сознанія и стихійной безсознательности природы въ совершенно ясную, хотя и безнадежную гармонию.

И пусть у гробоваго входа  
Младая будетъ жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вѣчною сіять.

У Лермонтова эта противоположность становится болѣзненнымъ и неразрѣшимымъ:

Въ небесахъ торжественно и чудно!  
Спитъ земля въ сіяньи голубомъ.  
Что-же мнѣ такъ больно и такъ трудно

.....



Средь полей необозримых  
Въ небѣ ходить безъ слѣда  
Облаковъ неуловимыхъ  
Волокнистыя стада.

...  
Въ день томительный несчастья  
Ты о нихъ лишь вспоминай:  
Будь къ земному безъ участя  
И безпечень, какъ они.

Какъ будто на совершенное соединеніе съ природою онъ уже не надѣется, не говорить: „будь ими“, а только: „будь, какъ они“.

У Тютчева противорѣчіе это обостряется еще болѣе, до невыносимаго „разлада“.

Откуда, какъ разладъ возникъ?  
И отчего-же въ общемъ хорѣ  
Душа не то поетъ, что море,  
И ропщетъ мыслящій тростникъ?

Наконецъ, самую сущность отношенія Тургенева къ природѣ составляетъ этотъ разладъ между ропотомъ „мыслящаго тростника“ и бессмысленною ясностью природы, доведенною уже до послѣдней крайности.

У Л. Толстого, отношеніе къ природѣ — двойственное: для его сознанія, желающаго быть христіанскимъ, природа есть нѣчто темное, злое, звѣриное, или даже бѣсовское, „то, что христіанинъ долженъ въ себѣ побѣждать и преображать въ царствіе Божіе“.

Для его безсознательной, языческой стихіи, человѣкъ сливается съ природою, исчезаетъ въ ней, какъ капля въ морѣ. Оленинъ, проникшись мудростью дяди Еропки, чувствуетъ себя въ лѣсу насѣкомымъ среди насѣкомыхъ, листомъ среди листьевъ, звѣремъ среди звѣрей. Онъ не сказалъ бы, подобно Лермонтову: „будь какъ они“, потому что онъ — уже „они“. Въ „Трехъ Смертяхъ“ умирающая барыня, несмотря на внѣшнюю сословную оболочку культуры, такъ мало мыслить, что здѣсь въ голову не приходитъ сопоставлять ропотъ „мыслящаго тростника“ съ безропотностью умирающаго дерева. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ, и въ христіанскомъ сознаніи, и въ языческой сти-

хи, у Л. Толстого отсутствуетъ противоположеніе человѣка и природы: въ первомъ случаѣ природа поглощается человѣкомъ, во второмъ — человѣкъ природою.

Пушкинъ слышитъ въ тишинѣ ночной

Парки бабѣ лепетанье.

Для Тютчева есть „нѣкій часъ всемірнаго молчанья“, когда сумракъ сгущается

... какъ хаосъ, на водахъ.  
Безпамятство, какъ Атласъ, давитъ сушу.  
Лишь Музы дѣвственную душу  
Въ пророческихъ тревожатъ боги снахъ.

И въ бездыханныхъ іюльскихъ ночахъ у него

Однѣ зарницы огневая  
Какъ демоны глухо-нѣмые  
Ведутъ бесѣду межъ собой.

У Тургенева тоже, какъ демоны, ведутъ бесѣду о человѣчествѣ, объ этой жалкой плѣсени на поверхности земного шара, ледяныя вершины Финстеръ-Ааргорна и Шрекгорна въ пустынномъ блѣдно-зеленомъ небѣ.

Ни боги, ни демоны природы никогда не тревожили музы Л. Толстого въ „пророческихъ снахъ“; никогда не слышалось ему въ тиши ночной „Парки бабѣ лепетанье“; небесный сводъ не казался ему, какъ Лермонтову, такимъ прозрачно-глубокимъ,

Что даже ангела полетъ  
Прилежный взоръ слѣдить-бы могъ.

И ручей не шепталъ ему

... таинственные саги  
Изъ чудныхъ странъ, откуда мчится онъ.

И ночной вѣтеръ не твердилъ ему, какъ Тютчеву „о непонятной мукѣ“

Понятнымъ сердцу языкомъ  
...  
Про древній хаосъ, про родимый.

Любить-ли онъ природу? Можетъ быть, чувство его къ ней сильнѣе, глубже того, что люди называютъ „любовью къ природѣ“. Если онъ и любитъ ее, то не какъ отдѣльное, чуждое человѣку и все-таки человѣкоподоб-



ное, полное божескими и демоническими силами, вселенское существо, а какъ животное-стихійное *продолженіе* своего собственного существа, какъ „душевнаго человѣка“. Онъ любить себя въ ней и ее въ себѣ, безъ восторженнаго и болѣзненнаго трепета, безъ опьяненія тою великою трезвою любовью, которою любили ее древніе и которою уже не умѣетъ любить ее никто изъ современныхъ людей. Сила и слабость Л. Толстого заключается именно въ томъ, что никогда не могъ онъ до конца, до совершенной ясности отличить культурнаго отъ стихійнаго, выдѣлить человѣка изъ природы.

Потусторонній мракъ, потусторонняя тайна есть и для него въ природѣ, но это—мракъ и тайна, полные лишь отталкивающаго ужаса. Иногда и для него внезапно приподымается покровъ явленій, тотъ „золотой коверъ“ дневнаго свѣта, о которомъ говоритъ Тютчевъ:

Святая ночь на небосклонъ взошла  
И день отрадный, день любезный,  
Какъ золотой коверъ, она свила,—  
Коверъ, накинутый надъ бездною.

Но за этимъ приподнятымъ покровомъ видитъ Л. Толстой не „живую колесницу мірозданья, открыто катящуюся въ святилищѣ небесъ“, не „ангеловъ полетъ“, а лишь тубездонно-черную, страшную дыру, „мѣшокъ“, въ который просовывается и все не можетъ просунуться Иванъ Ильичъ, со своимъ нечеловѣческимъ крикомъ: „не хочу-у-у!“ И въ голосъ „ночного вѣтра“ слышится Л. Толстому лишь тотъ безнадежный шелестъ сухого чернобыльника въ снѣжной пустынѣ, подъ выюгою, который такъ пугаетъ замерзаю-

щаго Брехунова въ „Хозяинъ и Работникъ“. А пока дневной покровъ опущенъ,—все ясно, все явно, онъ видитъ природу такъ, какъ она есть, и никогда этотъ „золотой коверъ“ не становится для него прозрачнымъ, сквозящимъ, просвѣчивающимъ.

Одно изъ двухъ: или сонъ, или явь, или совершенный мракъ, или совершенный свѣтъ. Но мракъ никогда для него не сливается со свѣтомъ, сонъ съ явью: ни утренней, ни вечерней мглы, заволакивающей природу для Тютчева и Лермонтова „пророческими снами“. Въ отношеніи Л. Толстого къ природѣ такъ же, какъ во всемъ его столь многоцвѣтномъ, многозвучномъ геніи, —ничего призрачнаго, сумеречно-звѣзднаго, мерцающаго, подобнаго лермонтовскимъ „таинственнымъ сагамъ“ или пнѣйскому лепету пушкинской Парки, —ничего сказочнаго, волшебнаго и чудеснаго.

Мы увидимъ впоследствии, что одинъ только разъ во всемъ своемъ огромномъ творествѣ коснулся онъ этихъ, казалось-бы, навѣки недоступныхъ ему предѣловъ, гдѣ сверхестественное граничитъ съ естественнымъ, являясь уже не въ немъ, а за нимъ, сквозь него.

Но тутъ онъ уже какъ бы самого себя „преодолѣлъ“, какъ бы „вышелъ изъ себя“. Это уже именно та чрезмѣрность, та послѣдняя побѣда надъ собственной природою, то кажущееся невозможнымъ чудо, которыя суть признаки величайшаго генія. Впрочемъ, коснувшись лишь этихъ предѣловъ, онъ не переступилъ за нихъ и отошелъ.

(Продолженіе будетъ).



# Художественная Хроника

## О новой точкѣ зрѣнія въ русской критикѣ \*).

Наша литература, дѣйствительно, наше самобытное достояніе, наше сокровище, наше чудо, наша истина.

Мы уже не слушаемъ больше съ ученическимъ вниманіемъ, что Викторъ Гюго научилъ Достоевскаго состраданію, а Жоржъ-Зандъ Тургенева нѣжной чувствительности, не говоря уже о томъ, что Пушкина нельзя больше сравнивать съ Шиллеромъ. Мы сравниваемъ Пушкина съ Гёте; мы уже смутно вѣримъ, что значеніе Достоевскаго (а можетъ быть, и Толстого), во-истину усвоеннаго, опредѣляется значеніемъ Сократа или Канта; мы не сомнѣваемся, что прославленный во всемъ мірѣ Гейне менѣе глубока, менѣе художественъ, менѣе нуженъ, чѣмъ малолюбопытный еще для многихъ Тютчевъ. Мы знаемъ многое, чего не знаетъ образованная, культурная Европа; не потому, что мы образованнѣе и культурнѣе, а потому, что силы и жажды образованія, жажды культуры въ насъ больше, чѣмъ въ ней. Она раньше насъ, мы за ней, позже ея; ей снилось, у насъ осуществляется, и какъ осуществляется!.. Мы еще 80 лѣтъ тому назадъ имѣли не литературу, а благородное упражненіе убѣжденныхъ любителей,—теперь мы споримъ съ тѣми, у кого мы учились. Мы зовемъ къ себѣ на пиръ нашихъ учителей, мы поднимаемъ за нихъ заздравный кубокъ, гордые тѣмъ, что создали въ ихъ школѣ, благодарные за ихъ школу, до сей поры и, во

многихъ отношеніяхъ, на долгія времена единственную.

Исторія нашей критики хорошо извѣстна. Это—исторія молодой культуры, которая только теперь становится сознательна, а съ тѣмъ вмѣстѣ религіозна. Соединившись съ общечеловѣческой просвѣщенной жизнью въ Пушкинскую эпоху, въ лицѣ самого великаго писателя, мы стали развиваться быстро и правильно. Мы свято повѣрили младенческимъ сердцемъ, что міръ великъ, прекрасенъ, еще непонятенъ, но по существу—разуменъ, гармониченъ. Насъ плѣняла дѣйствительность. Мы стали заниматься естественными науками. Мы братски любили другъ друга и хотѣли помогать тѣмъ, кого, казалось, такъ долго обижали. Мы рвались осуществить гармонію—устроить государство, общественную жизнь. Намъ снился земной рай. Мы мало учились, мало знали. Творческій умъ летѣлъ къ созданію, прежде чѣмъ развился, окрѣпъ. Казалось, что нужно осуществлять этотъ земной рай какъ можно скорѣй, во что бы то ни стало, что это самое насущное, что давно пора, а то когда же?...

Наше сознаніе, разумѣется, было выше насъ, оно судило суровымъ судомъ или недовѣрчиво уединялось въ себя; оно указывало общій путь, обнажало пути познанія. Но кто же сознательнъ въ юности, въ отрочествѣ? А сознаніе само было еще и смутно, и не властно... Пушкинъ указывалъ прямой и ясный путь, Достоевскій обнажалъ все бездны,

\*) А. Л. Волынский. Борьба за идеализмъ. Критическія статьи. СІВ. 1900. 542 стр. Ц. 2 р.



но Толстой то указывалъ вслѣдъ за Пушкинымъ его путь, то силился обнажать бездны, и, наконецъ, нерѣшительно остановился. Это были все виды, формы, части нашего сознанія, которое все-же было выше насъ — выше Бѣлинскаго, Ап. Григорьева, Писарева... Теперь оно бесспорно выше Волынскаго.

Волынскій борется за идеализмъ. Волынскій измѣрилъ мѣркой идеализма русскихъ критиковъ, измѣрилъ ею Лѣскова. Онъ полагаетъ, что люди создали единственную мудрость — идеализмъ. И вотъ нашей литературѣ задается вопросъ: что ты представляешь собою съ точки зрѣнія этой мудрости? Что-же? Не страшно-ли намъ? Выдержимъ-ли мы испытаніе? Пушкинъ, Гоголь, Тютчевъ, Достоевскій, Толстой и на эту мѣрку окажутся ли безмѣрными?

Новая точка зрѣнія въ нашей критикѣ нужна, давно и насущно нужна. Была-ли до сихъ поръ какая-нибудь плодovitая? Ложноклассическихъ академиковъ—Мерзлякова или кн. Вяземскаго? чуждыхъ литературы — Надеждина и Полевого? посредственныхъ эстетиковъ сороковыхъ годовъ? Бѣлинскаго? Ап. Григорьева? или Чернышевскаго, Добролюбова, Писарева, Михайловскаго? Да, достойная точка зрѣнія въ нашей критикѣ насущно необходима.

Волынскій полагаетъ, что онъ ее нашелъ. Философическій, довольно надменный, ядовитый редакторъ съ учительской указкой сказалъ: „Вы буржуа, а я идеалистъ. Вы буржуа, вы судите о вашей литературѣ—буржуазно; Бѣлинскій, Добролюбовъ и прочіе не знали идеалиста Канта—они не могли быть хорошими критиками; Лѣсковъ былъ идеалистъ, а вы его не понимали“. „Идеализмъ или буржуазность? спросилъ критикъ и, не дождавшись отвѣта, отвѣтилъ:—идеализмъ, а не буржуазность“. И затѣмъ сталъ настойчиво писать о томъ, что все наше самосознанье — буржуазно. Это значитъ — *борьба за идеализмъ*.

Публика не любитъ Волынскаго. Критика даже презираетъ его: Волынскій далъ сраженіе Добролюбову, Писареву, самому Бѣлинскому,—это не могло нравиться ни публикѣ, ни критикѣ; авторитеты 40—60-хъ годовъ еще не поколеблены... Волынскій обнаружилъ пренебреженіе къ общественнымъ задачамъ литературы,—это самый большой грѣхъ для либеральныхъ сердецъ. Волынскій въ загопѣ... Между тѣмъ онъ выразитель самыхъ основныхъ движеній интеллигентной толпы, можетъ быть, и не интеллигентной, а всей живой массы, которая теперь живетъ, дышетъ, кипитъ и скучаетъ на своихъ этажахъ, въ своихъ клѣточкахъ, за письменнымъ, за обѣденнымъ столомъ, на улицѣ, въ концертѣ!

Мы воображаемъ, что мы позитивны, матеріалистичны. Церковь учитъ насъ, что мы рабы плоти, грѣшники противъ духа. Мы повторяемъ съ ея голоса: „плоть немощна“... и „всѣ мы слабы“... Съ такими словами обращалась церковь къ чувственнымъ римлянамъ; такія понятія владѣли людьми въ средніе вѣка и были почтеннымъ противовѣсомъ страшной грубости, свойственной дикимъ европейцамъ того времени; эти понятія были подвергнуты жизненной, побѣдоносной критикѣ въ Ренессансѣ,—у чувственныхъ романскихъ народовъ; тогда-же получили они новое, узко-моральное, разсудочное утвержденіе у лютеранъ, позднѣе — у „деистовъ“. Въ то время у французовъ Декартъ основалъ свой раціоналистическій идеализмъ.

Этими понятіями Европа жила не одинъ вѣкъ, эти понятія окружили школьниковъ, какъ воздухъ, который сливается съ воздухомъ церкви, догматическаго идеализма, того идеализма, въ основѣ котораго лежало роковое сознаніе двойственности.

Говорятъ, что Петръ внесъ въ свою страну новое, европейское начало. Между тѣмъ, въ коренномъ, метафизическомъ смыслѣ, какую новизну могъ представить идеалистическій



раціоналізмъ Европы для церковно-идеалистической Россіи? Этотъ церковный идеализмъ утвердился у насъ, какъ извѣстно, въ монастыряхъ — нашихъ единственныхъ университетехъ, школахъ, академіяхъ литературы и искусства. Все наше просвѣщеніе отъ IX до XVIII вѣка, вся наша умственная культура была церковнической, монастырской: аскетическая мораль, идеалистическая метафизика. Церковь вытѣснила народное, вольное, жизненное творчество. Она охватила всю жизнь, постепенно распространяясь по всей широкой землѣ и проникая все глубже въ народное сознаніе. Народная пѣсня поддавалась церковническому вліянію, народное міросозерцаніе подчинилось церкви. Сознаніе нашего простонародья исполнено аскетизма, церковнаго идеализма. Эти два связаны; аскетическая мораль съ такой неизбежностью вытекаетъ изъ идеалистической метафизики, что можно заранѣе утверждать послѣднюю, гдѣ есть первая. Нашъ XVIII вѣкъ сталъ раціоналистическимъ; церковно-народное міровоззрѣніе сдалось и начало постепенно забываться въ столичныхъ культурныхъ умахъ; столичные умы естественно развивались за-одно съ Парижемъ. Однако, рядомъ съ эгимъ, въ деревняхъ продолжали идти своимъ чередомъ старая жизнь, старое вліяніе; а между столицей и деревней были еще помѣщички, причастные и къ новому вліянію, связанные и съ старымъ. Это старое вліяніе надо полагать, и сказалось въ Аксаковыхъ и Кирѣевскихъ.

Между тѣмъ Европа XVIII вѣка (вскорѣ послѣ Петровой реформы) испытала внутренніе перевороты. Склонныхъ всегда къ явленіямъ, къ опыту (эмпиризмъ, сенсуализмъ) англичанъ повлекло отъ пыльной, изнѣженной культуры французовъ къ естественности, къ матери-природѣ. Прежде всего у нихъ явился сентиментализмъ. Онъ, безъ сомнѣнія, выросъ на почвѣ эмпирической, сенсуалисти-

ческой мысли. Но въ немъ не было, конечно, ничего простодушно-естественнаго, дыханія первобытной стихіи. Наоборотъ, въ немъ заключались всѣ черты практическаго идеализма, который въ романтическое время сдѣлался только фантастичнѣе, жизненнѣе, а, наконецъ, и популярнѣе. Романтизмъ — это смѣшеніе многихъ струй: въ немъ и идеализмъ, и натурализмъ. Идеализмъ былъ, конечно, рѣшительнѣе; онъ былъ усвоенъ ближайшимъ образомъ изъ Канта, но корни его развивались въ церкви, въ Платонѣ, въ Декартѣ.

Романтическій идеализмъ (идеализмъ — въ просторѣчій) повторилъ еще разъ дуалистическіе шаблоны о возвышенномъ небесномъ духѣ и надменной земной жизни (онъ имѣлъ склонность къ среднимъ вѣкамъ, католицизму, Платону). Материалистическая струя того времени (любовь къ природѣ, натурѣ, естеству) отождествилась въ гетевомъ языческомъ пантеизмѣ, синтетически объединилась въ шеллинговомъ *тождествѣ*. Шеллингъ былъ тѣсно связанъ съ развитіемъ естествознанія; Гегель, продолжатель Шеллинга, исповѣдывалъ абсолютный идеализмъ; позитивисты 50—60 годовъ развились изъ Гегеля...

Такъ эти струи идеализма и струи материализма къ XIX вѣку стремительно текли то чрезвычайно разъединенно, то синтетически соединяясь, то совершенно сливаясь... Намъ почти нельзя говорить объ этомъ: мы въ волнахъ океана, мы сами волны, струи. Ни въ одномъ историческомъ движеніи не было никогда полной умственной односторонности... Идеализмъ влекся къ опыту, къ явленіямъ, материализмъ — къ безопытнымъ идеямъ. Можно-ли опредѣлить, гдѣ начало этихъ струй, гдѣ истокъ океана?

Это міровой человѣческой законъ — эти колебанія раздвоеннаго сознанія, идеализмъ и материализмъ. Они колеблются въ сторону



другъ друга; сознаніе стремится къ единству; сознаніе не довѣряетъ ни единству только духа, ни единству только матеріи.

Нашъ романтизмъ, славянофильство Ив. Кирѣевскаго и Хомякова, проповѣдывавшее церковный идеализмъ, было Кантіанской школы; оно-же было крѣпко привязано къ преданіямъ нашей старины—византійско-московской, монастырскаго, аскетическаго духа, которымъ до сихъ поръ проникнуто наше простонародье и мѣщанство въ ихъ мыслящихъ представителяхъ сознательно, во всей массѣ—малосознательно. Современная публика, читающая газеты и книжки, посѣщающая театры, концерты и выставки, толпа—всегда идеалистична.

Другой, матеріалистическій, духъ рѣже встрѣчается въ массѣ. Сердце средняго челоѣка не вынесло-бы всей тягости дѣйствительнаго матеріализма. Могло-бы казаться, что большая интеллигентная масса—либеральные умы—исповѣдуетъ его. Но такъ-ли? Правда, они были открыто привержены ему въ 60-хъ—70-хъ годахъ, и теперь, съ меньшимъ возбужденіемъ, но еще съ бѣльшей настойчивостью, хранятъ отцовскія традиціи. Но мы хорошо знаемъ, что въ нашемъ либерализмѣ—одно частичное видоизмѣненіе идеализма. Это идеализмъ несознательный, простодушно-непослѣдовательный. Это идеализмъ подростковъ, которые гордо отрекаются отъ дѣдовскихъ завѣтовъ... Мы хорошо помнимъ, что либералы—отцы много смѣялись надъ метафизическими фантазіями, надъ искусствомъ и религіей, говорили, что есть одна матерія, вещественность, существенность, однѣ естественныя науки, а сами пренебрегали заботами объ одеждѣ, объдѣ и всемъ подобномъ, читали книжку за книжкою, жили въ однѣхъ идеяхъ, мечтали создать мужикамъ и рабочимъ земной рай, всѣхъ накормить, одѣть, укрыть, для того, чтобы они могли

жить, какъ они живутъ, т. е. читать книжки, изучать естество, матерію, мечтать...

Волинскій является выразителемъ романтическаго идеализма, который онъ съ гордостью противопоставляетъ направленію положительной мысли. Его мысль еще столь наивна, что метафизическая несостоятельность позитивизма возбуждаетъ его на борьбу. Волинскій сливается позитивизмъ и буржуазію въ одно представленіе и борется съ буржуазіей. Не смыслящихъ въ его идеализмъ или вообще въ наукѣ, простодушную толпу дѣльцовъ, ремесленниковъ, довольныхъ своею работою, нищихъ духомъ—онъ надменно называетъ буржуазіей и борется съ ними. Въ идейной борьбѣ презрѣніе противоположнаго понятно.

Но тому, кто презираетъ буржуазное изъ презрѣнія всего просто-жизненнаго, которое представляется ему скучнымъ и утомительнымъ призракомъ, тому должна быть объявлена рѣшительная война: тамъ начинается отрицаніе дѣйствительности, гдѣ кончается живое чувство ея. Гдѣ кончается это чувство, тамъ мысли и искусству грозитъ академизмъ. Безжизненное ничего не можетъ породить, кромѣ внѣжизненнаго, но и то, что отрѣшено отъ жизни, скоро теряетъ соки, корни высыхаютъ—растеніе мертво.

Задавъ вопросъ, Волинскій не дождался отвѣта. Онъ сталъ писать и представилъ намъ школьную мудрость, сухую и неглубокую.

Наша великая литература ждетъ своихъ истолкователей...

*Владиміръ Гиппіусъ.*



## Книги.

*Н. К. Михайловскій. Литературныя воспоминанія и современная смута. Томъ I. Изданіе редакціи журнала „Русское Богатство“. С.-Петербургъ. 1900 г. Стр. 505. Цѣна 2 рубля.*

Слава г. Михайловскаго выросла преимущественно около „Отечественныхъ Записокъ“, въ которыхъ онъ состоялъ, по собственному выраженію, однимъ изъ „патроновъ“. Очень понятно, что все живое въ его симпатіяхъ и интересахъ тянется къ этому потерянному раю, гдѣ между крупными фигурами Некрасова и Салтыкова и самъ г. Михайловскій представляется себѣ, можетъ быть излишне самолюбиво, не послѣдней персоной. Съ высоты такого славнаго прошлаго онъ смотритъ внизъ, въ настоящее нашей литературы, точно египетскій сфинксъ съ высоты своихъ тридцати вѣковъ. „Въ прошломъ все чудесно и красочно, въ прошломъ мы, великаны, работали, а вы-то, вы, пигмеи, что такое собою представляете“, — вотъ приблизительно мысли нашего популярнаго писателя, съ какими онъ писалъ свой объемистый томъ, съ какими онъ такъ величаво-небрежно его озаглавилъ: „Я, вотъ, себѣ по-стариковски припомню, какъ за панибрата жилъ да работалъ съ Николаемъ Алексѣичемъ, съ Михалъ Евграфычемъ; а вы сидите себѣ въ своей смутѣ, какъ въ навозѣ, разбирайтесь, какъ сами знаете, — и тутъ вамъ и крышка!“... по истинѣ убійственная позиція по отношенію къ „современнымъ“, къ маленькимъ, къ недостойнымъ!..

Въ писателѣ, миновавшемъ уже благополучно сорокалѣтній юбилей литературной работы, такое обольщеніе „добрымъ старымъ временемъ“ совершенно понятно и до нѣкоторой степени даже почтенно, какъ почтененъ всякій старецъ, болтливо перебирающій всѣ незабвенныя подробности веселой юности. Но вотъ бѣда для писателя, когда эта обычная старческая слабость лишаетъ его сполна

всякаго чутья къ чужой молодости, и за отсутствіемъ самой элементарной способности критически разобрать въ новыхъ явленіяхъ литературы — обратить его исключительно въ сторону мелочной полемики, вздорнаго и придирчиваго брюзжанья на все рѣшительно, что ему уже не по зубамъ! Вотъ бѣда, если смущенному старостью глазу, да еще ослѣпленному лучами „великаго“ прошлаго, — каждый новый и самостоятельный шагъ въ литературѣ кажется только смутой и смутой! Какой печальный конецъ для прогремѣвшаго когда-то острой, хоть и не глубокой можетъ быть, критикой „таланта“! А именно такой пустой и исключительной полемикой, неразборчивой и слѣпой, разгорается дарованіе маститаго писателя, чуть только коснется онъ „современной смуты“.

Судите сами: неосторожный Фетъ, забывая о существованіи вѣрнаго „традиціямъ“ критика Михайловскаго, рѣшился внести въ свои воспоминанія нѣкоторый пикантный анекдотъ о его, г. Михайловскаго, старомъ патронѣ Салтыковѣ. Дѣло состоитъ въ томъ, что, будучи какъ-то у Тургенева, Салтыковъ началъ бойко восхвалять ему успѣхъ недавно возникшихъ фаланстеръ со свободнымъ сожителствомъ мужчинъ и женщинъ и съ общностью всего. „А дѣти?“ заикнулся Тургеневъ. „Дѣтей не полагается“, былъ отвѣтъ Салтыкова.

И вотъ и все, и мало-ли чего не говорится въ дружескомъ разговорѣ. Но г. Михайловскій оскорбился за Салтыкова, и такъ возникла не послѣдняя по многословію глава его „Литературныхъ воспоминаній“, и Господи Боже, чего только въ ней нѣтъ: и родительская нѣжность писемъ Салтыкова, и Шелгуновъ какъ любящій отецъ, (а Шелгуновъ-то къ чему же?), и пр., и пр.

Не споримъ, все это превосходно, трогательно, до нѣкоторой степени убѣдительно. Но Фетъ-то тутъ причемъ же? На всѣхъ его



рѣсказахъ изъ прошлаго лежитъ печать глубокой правдивости, и тѣмъ хуже для г. Михайловскаго, если онъ этого не понялъ своей „критической“ и „самостоятельной“ мыслью; тѣмъ хуже, если этой правдивости не открыла (да точно-ли не открыла?) совершенная безтрепетность Фета даже передъ возможностью показаться смѣшнымъ лишь бы быть до конца правдивымъ. Вотъ г. Михайловскій только изумится надъ тою подробностью этого же анекдота о Салтыковѣ, что Фетъ, не желая встрѣчаться съ непріятнымъ ему лицомъ, сѣлъ въ уголъ и закрылся простыней газетнаго листа. А для насъ подобныя подробности и составляютъ сплѣнѣйшій аргументъ въ пользу искренности воспоминаній (если бы вообще такіе аргументы еще были нужны по отношенію къ Фету). Но г. Михайловскій—„слишкомъ старый литераторъ, чтобы не знать, что не всегда слѣдуетъ говорить правду“ (стр. 179). Однако—не всѣ же такіе „литераторы“, не всѣ, когда пишутъ воспоминанія, каждую минуту бѣгутъ къ зеркалу, чтобы убѣдиться, не стерлось-ли, Боже сохрани, съ лица приличное выраженіе высшей гражданской скорби и безупречной любви къ человѣчеству.

Г. Михайловскій и графа Толстого упрекаетъ только въ „словесной любви къ ближнему“ (настоящее „литературное“ словечко!), онъ и въ его послѣднихъ дѣйствіяхъ видитъ однѣ лишь „эффектныя декораціи“. Когда мы подумаемъ, о комъ и кто это говоритъ, то намъ дѣлается только смѣшно и стыдно за ретиваго критика. И кажется, зеркало, къ которому подходитъ оправиться г. Михайловскій, прежде чѣмъ выйти къ публикѣ, до того привыкло отражать напудренные парики и театральныя позы, что не можетъ, органически не можетъ отразить ничего иного, когда хозяинъ наводитъ его и на совершенно инныя личности. А г. Михайловскому почти искренно, до трогательности наивно представ-

ляется, что все, что не „мы“, все, что стоитъ внѣ района благотѣльныхъ вліяній „Отечественныхъ Записокъ“—все огуломъ „смута“ и ложь...

Если уже такіе писатели, какъ „какой-нибудь“ (стр. 99) Фетъ, какой-нибудь Л. Толстой не обрѣтаютъ милости передъ судомъ нашего славнаго критика, то что сказать о младшемъ, современномъ поколѣніи? Есть у г. Михайловскаго глава: „о г. Розановѣ и о томъ, почему онъ отказывается отъ наслѣдства“ (т. е. отъ 60-ыхъ годовъ); и есть такіе же многословныя, тоскливыя страницы, посвященныя г. Сементковскому и его отзывама „о нашемъ недавнемъ прошломъ“ (т. е. о тѣхъ-же 60-хъ годахъ). Не надо быть большимъ критикомъ, а только не мелкимъ полемистомъ, чтобы не рѣшиться ставить обонхъ писателей на одну доску, чтобы разобраться въ ихъ сравнительной цѣнности для литературы. Но г. Михайловскому, нашему „старому литератору“,—это все едино; онъ помнитъ одно: оба писали противъ шестидесятихъ годовъ, обонхъ надо предать, „во имя славнаго прошлаго“, литературной анаемѣ. И съ равной добросовѣстностью онъ громить и самаго оригинальнаго писателя нашей теоретической литературы, какъ сибирскій самородокъ блещущаго глубиной и самостоятельностью мысли, и маленькаго, бойкаго критикана, блещущаго чѣмъ угодно, но только не оригинальностью. И для „бойкой“ мысли г. Михайловскаго что В. В. Розановъ, что г. Сементковскій все равно: только „бойкія перья“, не болѣе...

Все это такого рода штучки, отъ которыхъ самый вѣрный „кліентъ“ г. Михайловскаго можетъ зардѣться краской стыда за своего патрона. А впрочемъ—носилки готовы, шелковыя запавѣси, хоть и потрепалнесь, вѣютъ какъ честное знамя, толпа кліентовъ по привычкѣ поднимаетъ радостный вой, и маршъ-маршъ—на широкій форумъ литера-



турной славы!.. Правда, „патроль“ немножечко „безъ пороха“, крики „друзей“ слишкомъ громки, чтобы быть искренними, но это мелочи, а цивическіе лавры остаются лаврами...

*Д. Шестаковъ.*

## За-границей.

Проф. Мутеръ о задачахъ исторіи искусства.

Нѣсколько времени тому назадъ вышла въ свѣтъ „Исторія нѣмецкой живописи въ XIX вѣкѣ“, написанная извѣстнымъ нѣмецкимъ художественнымъ критикомъ и ученымъ Корнелиусомъ Гурлиттомъ. По поводу этой книги, о которой мы дадимъ отзывъ въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ, проф. Мутеръ высказываетъ въ журналѣ „Die Zeit“ нѣсколько интересныхъ мыслей о методѣ и задачахъ изслѣдованій, посвященныхъ новѣйшей исторіи искусства. Приэтомъ Мутеръ пользуется случаемъ, чтобы высказаться и о своемъ собственномъ трудѣ, посвященномъ тому-же предмету и вышедшемъ въ свѣтъ уже болѣе семи лѣтъ тому назадъ.

„Первая и главная задача всякаго труда, посвященнаго искусству XIX в.—говоритъ Мутеръ—это задача построения, архитектурники. Исторія не есть складочное мѣсто всякихъ случайностей, по закономерный результатъ столкновений самыхъ различныхъ факторовъ. Историкъ необходимо разобраться въ этихъ разнообразныхъ вліяніяхъ, овладѣть всѣмъ потокомъ различныхъ явленій и распредѣлить послѣднія по извѣстнымъ, точно разграниченнымъ, группамъ. Масса мелкихъ деталей должна слиться въ одну общую и цѣльную картину.

„Вторая задача—это болѣе глубокая характеристика отдѣльных художниковъ. Перечисленіе біографическихъ подробностей не даетъ понятія о внутренней жизни человѣка. Че-

резъ вѣѣшность надо достигать до корней индивидуальности, творчество надо стараться понять черезъ личность творца.

Наконецъ, надо найти новый методъ для описанія произведеній искусства. Критикъ-историкъ долженъ воспринять весь аромат художественнаго произведенія, прочувствовать его и затѣмъ уже въ словахъ передать всѣ тонкости воспринятыхъ имъ ощущеній.“

„Всѣ эти задачи были намѣчены мною, продолжаетъ Мутеръ, когда въ 1893 году я выпустилъ въ свѣтъ свою „Исторію живописи“. Я вправѣ сказать, что книга моя сослужила хорошую службу. Она была нескудна, заинтересовала широкіе круги публики вопросами искусства, подготовила почву для современныхъ теченій и, наконецъ, впервые познакомила Германію съ современной европейской живописью. Но больше всѣхъ другихъ—я самъ сознаю, что она не дала ясной картины историческаго развитія искусства въ XIX вѣкѣ. И это вовсе не потому, что въ ней были слабыя мѣста, объясняемые недостаткомъ знанія; вовсе не потому, что въ ней было сказано много невѣрнаго объ австрійскомъ, бельгійскомъ и итальянскомъ искусствахъ; и даже не изъ-за тѣхъ многочисленныхъ недостатковъ, о которыхъ говорила въ свое время критика. Причины этого лежатъ гораздо глубже. Главная ошибка моей книги заключается въ томъ, что я хотѣлъ соединить въ ней несоединимое, что я имѣлъ намѣреніе написать „исторію“ и послужить дѣлу „пропаганды“. Въ то время новое искусство боролось за свое существованіе. Я находился тогда какъ разъ на полѣ сраженія. Молодежь восьмидесятыхъ годовъ была въ дружественныхъ со мной отношеніяхъ. Такъ какъ пріисноіе критики были восхвалителями прошлаго, у меня, въ видѣ естественной реакціи, явилось желаніе выступить въ защиту всего новаго. Въ пылу битвы я все приурочилъ къ современности и, какъ человѣкъ партіи, не сумѣлъ



дать себѣ яснаго отчета о нѣкоторыхъ историческихъ движеніяхъ, которыя въ свое время были также новы и значительны.

На такую односторонность имѣетъ право художникъ, а не историкъ. Только тотъ писатель можетъ писать исторію искусства XIX вѣка, который стремится воздать должное каждой эпохѣ, а не тотъ, который силится доказать, насколько мы, люди нынѣшняго поколѣнія, опередили своихъ предшественниковъ. Художникъ, идеалы котораго намъ стали чужды, этимъ самымъ еще не превзойденъ. То, что было старомодно, станетъ со временемъ „исторіей“. То, противъ чего возставали дѣти, будутъ почитать внуки. Однимъ словомъ, на все надо смотрѣть „sub specie aeternitatis“, или, по словамъ Фрейтага, надо „не принимая непосредственнаго участія въ событіяхъ, говорить, такъ сказать, „изъ нутра“ исторіи“.

Обращаясь съ этой точки зрѣнія къ книгѣ Гурлитта, Мутеръ, воздавъ должное ея достоинствамъ, отмѣчаетъ главный ея недостатокъ — отсутствіе исторической перспективы, архитектоники. „Я согласенъ, — говоритъ онъ, — что въ своей книгѣ я слишкомъ конструировалъ, слишкомъ насилывалъ хропологію для того, чтобы воплотить бурную жизнь въ цѣльную драму. Но развѣ въ исторіи дѣйствительно нѣтъ логики? Развѣ невозможно нарисовать ходъ развитія современнаго искусства такъ-же ясно, какъ и искусство прошлыхъ вѣковъ?“

„Начать слѣдуетъ съ паденія аристократическаго міра и съ побѣды буржуазіи. Затѣмъ надо показать, какъ чисто литературная культура замѣняетъ прежнюю, эстетическую. Этотъ моментъ ясно обрисовывается появленіемъ Карстенса. Въ то время когда Гете писалъ Ифигенію, Карстенсъ иллюстрировалъ античныхъ поэтовъ. Въ то время, когда всѣ великіе умы были писателями, художникъ тоже взялся за перо. И этотъ литературный характеръ нѣмецкая живопись со-

храняетъ цѣлые полувѣка. Стоитъ только вспомнить Кернеліуса и Каульбаха, Пилоти и Деффрегера, чтобы согласиться, что для нихъ главное дѣло — литература, рассказъ и философія. Даже пейзажъ долженъ заботиться о просвѣщеніи, изображая только географическія достопримѣчательности. Рядами съ этимъ идетъ стремленіе многихъ чисто художественную область, вдохновляясь произведеніями прошлыхъ вѣковъ. Итальянскіе примитивы, испанцы, наконецъ, многочисленные представители голландской школы берутся за образцы. Но какъ толькобыла сдѣлана попытка примѣнить ихъ технику къ современному содержанию, — такъ сейчасъ-же появилось противорѣчіе между матеріаломъ и стилемъ. Всѣ поняли, что коричневые и золотистые тона стариковъ подходили къ условіямъ свѣта ихъ эпохи, къ полумрачнымъ церквамъ и темнымъ комнатамъ, но что со стороны современныхъ художниковъ было бы крайне нелогичнымъ, ради достиженія этихъ темныхъ тоновъ старыхъ мастеровъ, затемнять свои мастерскія. И вотъ начинается сильное стремленіе къ свѣту. „Воздухъ, свѣтъ и движущаяся жизнь — вотъ что станетъ великой задачей и великими завоеваніями современнаго искусства“ — писалъ въ началѣ нынѣшняго вѣка Рунге. Новѣйшее же искусство не только признало справедливость этого утвержденія, но и восприняло то, что оставили незаконченнымъ классики и романтики. Такимъ образомъ, конецъ и начало вѣка подали другъ другу руки. Что тогда только чаялось, то теперь свершается“.

„Такъ приблизительно — заканчиваетъ свою замѣтку проф. Мутеръ — рисуется мнѣ въ общихъ чертахъ развитіе нѣмецкаго искусства въ XIX вѣкѣ“...

---

Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.



ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА

# „МІРЪ ИСКУССТВА”

---

## Альбомъ литографій русскихъ художниковъ.

Въ альбомѣ помѣщено 15 оригинальныхъ литографій художниковъ:  
*Бакста, Александра Бенуа, Браза, Лансере, Сьрова и Якунчиковой.*

Цѣна альбома—въ папкѣ 3 рубля.

---

***Издано въ количествѣ ста экземпляровъ.***

---

Продается въ книжномъ магазинѣ *М. О. Вольфъ*  
(Гостиный дворъ, № 18).



ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)  
НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

# „МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь введенный **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики.

**Художественная хроника** слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадами in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромофотографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

## Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ . . . . .	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ . . . . .	12 „	6 „
» » за границу . . . . .	14 „	7 „

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества  
**М. О. Вольфъ** (Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12)

**Цѣна №№ 13-14 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.**

Издатель-Редакторъ **С. П. Дягилевъ.**





## Памяти Левитана.

„У насъ русскихъ двѣ родины: Русь и Европа“.

*Достоевскій.*

Левитанъ находился на той переходной ступени, когда, послѣ долгихъ лѣтъ упорнаго и скромнаго труда, художникъ, наконецъ, вступаетъ въ краткій періодъ всеобщаго къ нему интереса, когда онъ вырастаетъ во всю свою величину. Этотъ періодъ „славы“ очень непродолжителенъ для всякаго творца. Немного лѣтъ захватывающаго интереса къ появленію новаго таланта, опьяняющаго торжества генія, и затѣмъ—все та-же неумолимая Исторія. Любовь не ослабѣваетъ, это не вѣроломство, не пустота увлеченія, но неизбежная перемѣна въ отношеніи къ еще такъ недавно новому слову.

Любовь все та же, но восторгъ уже перешелъ въ уваженіе, интересъ—въ признаніе.

Васнецовъ во время созданія Собора былъ на высшей точкѣ напряженія интереса къ нему, Рѣпинъ столько лѣтъ торжествовалъ въ своемъ „потрясающемъ“ реализмѣ, даже Чайковскій, близкій, милый поэтъ, самый намъ близкій во всемъ русскомъ музыкальномъ творествѣ—все они прожили свою „эпоху“. Любовь къ нимъ осталась; можетъ быть, къ нѣкоторымъ даже усилилась; они стали еще дороже, какъ воспоминаніе чего-то прошлаго, пережитого, но уже болѣе не насущнаго, уже не питающаго въ настоящую минуту. Отношеніе къ нимъ уяснилось и тѣмъ самымъ исчерпалось. Для истиннаго таланта

исторія состоитъ въ цѣломъ рядѣ переоцѣнокъ. Творецъ можетъ быть современенъ и нуженъ многимъ будущимъ поколѣніямъ, которыя освѣтятъ его своимъ новымъ свѣтомъ, но для непосредственно слѣдующихъ людей его шумная, модная слава вредна, она только мѣшаетъ, давитъ своимъ авторитетомъ.

Левитанъ въ этотъ періодъ „поклоненія“ не вступилъ. Несмотря на свою необычайную искренность и ясность, онъ такъ и не раскрылся для всѣхъ, такъ ко всѣмъ и не опустился.

Ни у насъ, ни на Западѣ онъ не былъ признанъ. Русская публика его мало замѣчала, если не считать горсти людей, давно слѣдившихъ за развитіемъ его рѣдчайшаго дарованія. Но вотъ онъ умеръ—и о немъ при-нуждены отозваться и русскія газеты и русскіе журналы, блюстители культуры и искусства. Многие, и главные изъ нихъ, сказали, что считать смерть Левитана неознаградимой утратой нельзя, что съ годами творчество его шло къ упадку и что онъ все сказалъ, что могъ сказать.

Таково мнѣніе русской критики о „великомъ поэтѣ природы русской“.

Да, это не преувеличеніе, это сравненіе молодого живописца съ гигантомъ нашей литературы. Вообще, русскую живопись по силѣ и по значенію нельзя сопоставлять съ русской литературой, но если искать въ полот-



пахъ нашихъ художниковъ свѣжести Тургеневскаго утра, аромата Толстовскаго сѣнокоса, или мѣткости Чеховскихъ штриховъ, то неизбѣжно приходится признать, что во всей русской пейзажной живописи отъ Венеціановскихъ временъ и до нашихъ дней только одинъ Левитанъ можетъ подать руку этимъ поэтамъ и не разъ подымается до ихъ величія.

У насъ Левитана не понимали, потому что у насъ вообще многого не понимаютъ. Передъ чѣмъ у насъ преклоняются? что у насъ царитъ?—на это никто теперь отвѣтить не сможетъ.

Левитана не то, чтобы отрицали, онъ былъ для этого слишкомъ скромнѣе, его просто не видѣли, не отмѣчали; не догадались и не успѣли передъ нимъ преклониться.

Представители нашей критики къ его значенію относились свысока, да и быть иначе не могло, ибо они, по слишкомъ старой привычкѣ, считали нѣмецкую живопись Шишкина за родникъ русскаго пейзажа, въ религіозномъ же творествѣ Васнецова усматривали не свойственную духу русскому маперность. Въ живописи нашей уже давно идетъ нескончаемый маскарадъ: переодѣли Кнаусовъ и Ахенбаховъ въ русскія косоворотки и полагаютъ, что создали національное искусство. А Россію то они и проглядѣли, священной любви къ нѣжной, интимной, скучной, милой русской природѣ у нихъ нигдѣ нѣтъ, ни въ чистенькихъ чащахъ лѣсовъ съ медвѣдями прыгающими черезъ бревнушки, ни въ бутфорскихъ волнахъ бушующихъ морей.

На Западѣ Левитана тоже недостаточно распознали. Онъ немного и показывался тамъ, какъ-то инстинктивно боялся туда идти, хотя всѣмъ своимъ существомъ любилъ Западъ и стремился туда. „Проѣздомъ изъ Nauheim'a, гдѣ я лечился,—пишетъ онъ мнѣ,—я былъ въ Мюнхенѣ и, по правдѣ сказать, остался очень доволенъ видомъ нашихъ російскихъ продуктовъ. Это серьезно... Я не думаю, что рус-

скому художнику надо непременно бывать въ Европѣ, но толчекъ въ этомъ направленіи былъ все-таки необходимъ... Вы говорите о большомъ успѣхѣ въ Мюнхенѣ, въ прессѣ, или у художниковъ?..“ Его успѣхъ былъ почти исключительно у художниковъ, для большой толпы онъ проходилъ незамѣченнымъ. Онъ не вошелъ въ тотъ благодарный періодъ, когда прислушиваются къ каждому слову поэта, когда любуются всякимъ произведеніемъ художника.

Отношеніе Запада къ творчеству Левитана также понятно. Во всей современной Европѣ мы видимъ ослѣпительное царство параднаго и великолѣпнаго реализма Бенара и Цорна, Мона и Дегаза. Повсюду каскады красокъ, пышные наряды; въ глазахъ пестритъ отъ цѣлаго моря безпокойныхъ и неожиданныхъ гармоній. Даньянъ смѣнился Латушемъ, Бенаръ всѣхъ увлекъ въ своемъ весельи.

Интимной живописи теперь не время въ Европѣ, сѣраго сѣвера, дѣтской любви къ природѣ теперь тамъ не могутъ понять. Именно въ этой интимности, застѣнчивости сѣверныхъ людей и кроется та причина, что самые близкіе къ природѣ, тѣ, кто дороже, кто интереснѣе по нѣжности своего чувствованія— всѣ тѣ прошли и проходятъ мимо Запада: въ Норвегій—Веренскіюльдъ, въ Швеціи—Лиллефорсъ, въ Финляндіи—Ернефельтъ, въ Россіи—Левитанъ.

Въ самой же натурѣ Левитана было очень много западнаго по нѣкоторой особенной для русскаго художника культурности.

Въ то время, какъ, съ легкой руки Васнецова, группа московскихъ художниковъ была заражена какимъ-то нео-славянофильствомъ, когда Васнецовъ не прочь былъ бы запретить вовсе смотрѣть на иностранное искусство, а всѣхъ русскихъ художниковъ переодѣть въ боярскіе костюмы,—Левитанъ могъ искренно умиляться передъ граціей Уистлера и завидовать мастерству Казена. Онъ не боялся лю-



бить Западъ, ибо чувствовалъ, что въ глубинѣ творчества онъ всецѣло останется русскимъ поэтомъ, и болѣе того, что именно Западъ и поможетъ ему остаться навсегда истинно-русскимъ.

Тогда какъ Васнецовъ окружалъ себя XVII-мъ вѣкомъ и строилъ боярскія хоромы съ русскими печами и деревянной столовой, Левитанъ во всей своей внѣшней манерѣ жить, устраниваться, работать—былъ человекомъ не русскаго склада. Въ его жизни не было ничего случайнаго, все было какъ-то размѣрено, хорошо и просто устроено. Онъ работалъ съ такой регулярностью и съ такимъ напряженіемъ, на какія русскій художникъ рѣдко способенъ. Онъ постоянно искалъ, мѣнялся, бросалъ и принимался вновь. Полотна годами висѣли въ его мастерской, прежде чѣмъ онъ рѣшался дѣлать послѣдніе десять мазковъ. Иногда картины даже сами „доспѣвали“, какъ онъ заявлялъ объ этомъ, мучительно продержавъ ихъ много лѣтъ у себя. „Дать на выставку недоговоренныя картины, — еще недавно писалъ онъ, — кромѣ того, что это и для выставки не кладъ, — составляетъ для меня страданіе, тѣмъ болѣе, что мотивы мнѣ очень дороги и я доставилъ бы себѣ много тяжелыхъ минутъ, если бы послалъ ихъ.“ Вообще, его отношеніе къ собственному творчеству было болѣзненно-нѣжнымъ, хотя, высказываясь, онъ обыкновенно прикрывалъ это незатѣйливой шуткой: „охотно разрѣшаю дѣлать все, что хотите съ моими картинами, — пишетъ онъ мнѣ, — только не уничтожать ихъ, не потому, что любилъ бы ихъ, а какъ-то жалко всю энергію и любовь, ушедшую на нихъ.“

Въ своей жизни, во всемъ своемъ образѣ Левитанъ былъ похожъ на свое творчество. Въ немъ было что-то мягкое, и, пожалуй, сантиментальное, въ непошломъ смыслѣ этого слова; борцомъ, упорнымъ проводителемъ „идей“ онъ никогда не могъ быть, и этимъ

особенно рѣзко отличался отъ того художественнаго Общества, съ которымъ былъ связанъ почти всю жизнь и которое такъ часто и болѣзненно оскорбляло его чуткую натуру.

Послѣдніе годы онъ боролся со смертью. Дыханье затруднено, боль въ сердцѣ, постоянная близость смерти, а отношеніе къ ней настолько просто и спокойно, что трудно было вѣрить, чтобъ онъ дѣйствительно ждалъ ея. Онъ мало говорилъ о концѣ, въ немъ не было ни страха, ни тоски. Въ письмахъ ко мнѣ лишь въ одномъ мѣстѣ я нашелъ у него фразу: „только-что оправился отъ ужасной болѣзни—тифа, *отъ которой едва не ушелъ*. Теперь переполненъ *радостью выздоровленія*“.

Еще такъ недавно я видѣлъ умиравшаго Бёрдслей за нѣсколько мѣсяцевъ до его смерти. И на примѣрѣ этихъ обоихъ людей, — того исхудалаго юноши, лихорадочно и неустанно шептавшаго о смерти, хватавшагося съ животной жадностью за религію, обуяннаго великимъ страхомъ конца, и русскаго, спокойно *ушедшаго* поэта—фигура Левитана встаетъ съ особой величавостью и трогательностью.

Левитанъ сказалъ, конечно, не все, такъ какъ не было года, чтобъ онъ не являлся совсѣмъ неожиданнымъ, новымъ и по новому прекраснымъ, но многое онъ все-таки успѣлъ сказать. Онъ успѣлъ научить насъ тому, что мы не умѣли цѣнить и не видѣли русской природы русскими глазами, что никто до него во всей русской живописи не зналъ, какъ выразить на полотнѣ всю безконечную прелесть тѣхъ разнообразныхъ ощущеній, которыя всякій изъ насъ съ такимъ блаженствомъ испытать прохладнымъ утромъ или при лучахъ теплаго вечера въ убогой, сѣверной, русской деревнѣ.

„Живу я въ прелестномъ мѣстѣ, — пишетъ онъ мнѣ, — озеро, лѣсъ и прочія *прелести*, но, тѣмъ не менѣе, ничего еще не предпринялъ



въ работахъ. *Лежу цѣлые дни въ лѣсу и читаю Шопенгаура. Вы удивлены. Думаете, что и пейзажи мои отнынѣ, такъ сказать, будутъ пронизаны пессимизмомъ? Не бойтесь, я слишкомъ люблю природу.*“ Опять шутка, но въ ней много настоящей любви.

Сколько чисто Пушкинскаго пониманія русской природы во всемъ его творествѣ, въ его голубой лунной ночи и аллеѣ заснувшихъ столѣтнихъ березъ, тихо ведущихъ въ старую, знакомую усадьбу мечтательной Татьяны. Вѣчный лиризмъ, любовь къ маленькому, но не мелкому и, подчасъ, странная, романтическая грусть въ самомъ обыденномъ мотивѣ. Все его творчество—несложныя повѣсти изъ быта русской природы, краткіе моменты, гдѣ все рассказано, все интересно и прекрасно.

Левитанъ оставилъ послѣ себя цѣлую школу; всѣ молодые московскіе пейзажисты подпали обаянію его таланта, и въ этомъ отношеніи онъ сыгралъ для Москвы ту-же роль, какую для петербургской Академіи нѣкогда сыгралъ другой русскій художникъ—Куинджи. Впрочемъ, вліяніе этихъ двухъ талантливыхъ людей было не однородно, и главная разница заключалась въ томъ, что Левитанъ дѣйствовалъ исключительно силою и прелестью своего дарованія: послѣдователей своихъ онъ лично почти и не знавалъ. Просто, его подходъ къ природѣ былъ такъ неожиданъ, путь, открытый имъ, такъ новъ, что всѣ слѣдовавшіе за нимъ попали на ту-же дорогу, всѣ стали дѣлать какъ Левитанъ, ибо для нихъ Левитанъ сталъ синонимомъ русскаго пейзажа. Куинджи вліялъ на учениковъ не столько своей живописью, сколько личнымъ авторитетомъ заботливаго профессора. Его воздѣйствіе на индивидуальность ученика было болѣе осторожно и не такъ губительно для послѣдняго; оттого и школа, имъ рожденная, болѣе свободна и разнообразна, но русскаго духа, русской природы

въ ней почти нѣтъ, хотя Куинджи самъ всю жизнь и воспѣвалъ южную малороссійскую ночь.

Творчество Левитана *необычайно по своей скромности*. Сенсационныхъ картинъ онъ не оставилъ; его незатѣйливые уголки природы промелькнули передъ нами, многіе изъ нихъ даже забылись, какъ бы слились съ самой природой. Но одно осталось несомнѣнно, что не забудется никогда. Стоитъ намъ на минуту выбраться изъ душливаго чада нашихъ пыльных городовъ и хоть немного ближе подойти къ природѣ, чтобы вспомнить съ благодарностью великіе уроки художника русской земли. Въ колокольномъ ли звонѣ деревенской церкви, въ корявомъ ли плетнѣ, или посинѣвшемъ озерѣ—всюду мы видимъ природу *черезъ него, сквозь него*, какъ самъ онъ ее видѣлъ и какъ другимъ ее раскрылъ.

Онъ многое объяснилъ, на многое указалъ и главное—сблизилъ людей съ природою силою своей любви. Это далеко не всѣ поняли.

Мы же, друзья художника, похоронили въ немъ одного изъ насъ самихъ, одного изъ тѣхъ, для кого работаешь и изъ-за кого работаешь.

Таланты придутъ иные, они разберутъ оставленное имъ наслѣдіе—а его наслѣдіемъ тысячи могутъ обогатиться,—но то, чего онъ не досказалъ, договарять ли другіе?

Я только-что вновь былъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ я въ послѣдній разъ видѣлъ его, гдѣ онъ столько лѣтъ работалъ и гдѣ онъ умеръ. Домъ пустъ, окна раскрыты, въ его просторной мастерской тѣсняются тѣ-же, такъ и оставшіеся „недоговоренными“, ему „дорогіе мотивы“, а онъ „ушелъ“, и только разросшіеся кусты, да молодая березка по прежнему толпятся и качаются вокругъ его уснувшего жилища.

*Сергій Дягилевъ.*



## Памяти Вл. Соловьева.

Смерть унесла въ лицѣ Вл. С. Соловьева самый яркій, за истекшую четверть вѣка, свѣточъ нашей философской и философско-религіозной мысли. Можно было рѣзко расходиться съ почившимъ во взглядахъ, можно было бороться противъ всего его міросозерцанія, непріятно-старческаго, сухо-аскетическаго, въ общемъ—эклектическаго\*); но въ каждую минуту борьбы необходимо было чувствовать, что борешься съ силами, высшими собственныхъ, и только минутно и страшно увлекшимися поверхностными теоріями. Намъ думается, въ Соловьевѣ выше его ученій—его личность. Ученія его мѣнялись; но всегда въ центрѣ ихъ стоялъ прекрасный человѣкъ, съ горнымъ устремленіемъ мысли, съ высшими историческими и общественными интересами, привлекательный лично и въ личныхъ отношеніяхъ. Вся жизнь его была сплошное скитальчество. Въ сущности, ему постоянно нужна была аудиторія, слушатели; онъ былъ урожденный, врожден-

---

\*) Въ одной не напечатанной статьѣ своей „Схема развитія славянофильства“ я, указывая историческое положеніе Соловьева и характеризуя общій складъ его ума, занятій и направленій, опредѣлить ихъ словомъ: „эклектизмъ“. Покойный, прочитавъ эту рукопись и возвращая ее мнѣ, сказалъ: „только слово *эклектизмъ* вы замѣнили-бы словомъ *синкретизмъ*“. Считаю долгомъ внести эту личную поправку Соловьева, не отвергая ее, хотя и не настаивая на ней. *Своего, зиждущаго* не было такъ много у Соловьева; соединяя чужія части въ новую храмину были-ли онъ эклектикомъ? синкретистомъ?—ужасно трудно сказать. Во всякомъ случаѣ *въ усиліяхъ соединить* онъ не былъ мертвымъ; онъ не былъ (нигдѣ и ни въ чемъ) Вагнеромъ, но и въ Фауста онъ не выросъ.

ный учитель, *didascalos, professor*. Въ лучшей страпѣ и въ лучшую минуту исторіи эти его богатые инстинкты были-бы бережно утилизированы и принесли-бы отечеству плодъ сторицею. Но, увы, русская дѣйствительность похожа на печальный сонъ Фараона, гдѣ тощія коровы пожирають тучныхъ. Пришли какіе-то тощіе умы, послушали, не поняли и изрекли о философѣ и богомыслѣ: „не надо“... И „не нужный“ философъ пошелъ въ продолжительное скитальчество, можетъ быть, раздраженный, навѣрно опечаленный; и можетъ быть, много горькихъ и ошибочныхъ словъ, словъ желчныхъ и несправедливыхъ вырвалось у него какъ отвѣтъ на это „не надо“... „Тощія коровы“ нашей дѣйствительности прежде всего худые политическіе счетчики. Они не только устранили превосходнаго религіознаго, серьезнаго руководителя молодыхъ колеблющихся умовъ, но и создали многолѣтняго и талантливейшаго въ литературѣ бойца противъ консервативныхъ началъ жизни, анти-славянофила, анти-руссета. То, что здѣсь было у него ошибочнаго, должно быть особенно легко отпущено почившему и въ значительной степени объяснено превратностями его біографіи.

На всегда останется прекраснѣйшимъ въ Соловьевѣ его высокая мечтательность. „Вотъ человѣкъ сухарь“, говоримъ мы о профессорѣ, ученомъ, труженникѣ бібліотекъ и музеевъ. Ничего подобнаго нельзя сказать о Соловьевѣ. Онъ былъ мистикъ, поэтъ, шалунъ (пародіи его на декадентовъ, нѣкоторые публицистическіе выходы), комментаторъ и,



на-ряду съ этимъ, въ глубокой съ этимъ гармоніи — первоклассный ученый и неустан- ный мыслитель. Ничего здѣсь не надо исклю- чать. И въ этой-то сложности духовнаго обра- за — его заслуга, его превосходство. Ду- мается, однако, что задушевнѣйшею его об- ластью была его поэзія. Оговоримся. Почив- шій былъ нѣсколько робокъ и нѣженъ. Въ прозаическихъ трудахъ онъ говорилъ кое- что, чего не думалъ и что произносилось ad publicum; другого, по нѣжности и робости, онъ не говорилъ — стѣсняясь. Въ поэзи онъ выступалъ какъ-бы анонимомъ; въ ея неяс- ныхъ звукахъ онъ дышалъ привольно и лег- ко. Онъ любилъ поэзію какъ любятъ свободу, и еще онъ любилъ ее какъ прекрасную форму, ибо въ душѣ его былъ силенъ эстетическій идеалъ. Въ ряду стихотвореній его отмѣтимъ какъ прекраснѣйшія — „На смерть друзей“. Какой то другъ сложилъ надъ его прахомъ подобное стихотвореніе! Вотъ что, напримѣръ, онъ писалъ въ 1897 г. объ Ап. Н. Майковѣ, и что такъ идетъ къ самому ему:

Тихо удаляются старческія тѣни,  
Душу заключавшія въ звонкіе кристаллы,  
Званы еще многіе въ царство пѣснопѣній,  
Избранныхъ какъ прежніе, — ужъ почти не  
стало!

Вѣщіе свидѣтели жизни пережитой,  
Вы увѣковѣчили все, что въ ней сіяло,  
Подъ цвѣтами вашими плодъ земли сокрытый  
Росъ, и сѣмя новое тайно созрѣвало.

Миръ же вамъ съ любовію, старческія тѣни!  
Пусть блестятъ по-прежнему чистые кри-  
сталлы,  
Чтобы звономъ сладостнымъ въ царствѣ пѣс-  
нопѣній  
Вызывать къ грядущему то, что миновало.

Стихи его такъ хороши, что хочется ихъ цитировать, и цитировать, какъ его біографи- ческій образъ, какъ вереницу его душевныхъ картинъ. Правъ тысячу разъ Тютчевъ, что все выразимое — не истинно, а все истинное — невыразимо; такъ и философія: хочется иногда сказать, что философы-прозаики, по

несовершенству своего орудія, суть плотники- философы, а поэты суть тоже философы, но уже ювелиры, по тонкости и нереливчатости своихъ средствъ. Напр., вотъ его „Око вѣч- ности“:

Одна, надъ бѣлою землею  
Горитъ звѣзда.  
И тянетъ вдаль эфирною стезею  
Къ себѣ — туда.

Онѣтъ, зачѣмъ? Въ одномъ недвижномъ взорѣ  
Всѣ чудеса,  
И жизни всей таинственное море,  
И небеса.

И этотъ взоръ такъ близокъ и такъ ясенъ, —  
Глядись въ него,  
Ты станешь самъ — безбреженъ и прекрасенъ —  
Царемъ всего.

Руководимый, можетъ быть, очень вѣр- нымъ инстинктомъ, Соловьевъ, по виду от- носясь шутливо къ своимъ стихамъ, на са- момъ дѣлѣ и въ глубинѣ души едва-ли не чувствовалъ ихъ болѣе серьезно, чѣмъ фи- лософскую и богословскую свою прозу, слиш- комъ обрубленную и деревянистую, чтобы выразить тонкія и неясныя движенія его души. Прозу надо *доказывать*, а главное (въ мірѣ и въ душѣ) — *педоказуемо*. Какъ „доказать“ это чувство, выразившееся въ стихотвореніи *От- шедшимъ* (усопшимъ):

Едва покинулъ я житейское волненье,  
Отшедшіе друзья ужъ собрались толпой,  
И прошлыхъ смутныхъ лѣтъ далекія видѣнья  
Яснѣе и яснѣй выходятъ предо мной.

Весь свѣтъ земного дня вдругъ гаснетъ и  
блѣднѣетъ,  
Печалью сладкою душа упоена,  
Еще незримая, уже звучитъ и вѣетъ  
Дыханьемъ Вѣчности грядущая весна.

Я знаю: это вы къ землѣ свой взоръ скло-  
нили,  
Вы подняли меня надъ тяжелой суетой  
И память вѣчнаго свиданья оживили,  
Едва не смытую житейскою волной.

Еще не вижу васъ, но въ часъ предназна-  
ченья,  
Когда злой жизни данъ всю до конца отдамъ,  
Вы въ явь откроете обитель примиренья  
И путь укажете къ немеркнувшимъ звѣздамъ.



Теперь онъ ушелъ въ эти звѣзды, присоединился къ хору усопшихъ тѣней. Онъ эти тѣни вѣчно чувствовалъ. Какъ, однако, доказать ихъ бытіе? Какъ „оправдать“, черезъ какой силлогизмъ, свое чувство къ нимъ? И какъ объяснить вообще впѣшнему и не чувствующему свое касанье „мірамъ пнымъ“, мірамъ горнымъ и лучшимъ? Здѣсь опадаютъ крылья философіи, а крылья поэзіи здѣсь пменно и поднимаются. Поэзія можетъ быть, и у Соловьева она и была, недоказуемою философіею, „метафизикою“, т. е. тѣмъ, что „надъ физикою“ въ древнемъ греческомъ смыслѣ.

Менѣе удачны были опыты критическаго сужденія, за которые иногда брался покойный. Чего ему здѣсь не доставало? Спокойствія сужденія. Онъ всегда высказывалъ что-нибудь экстравагантное, что трудно было доказать, и впадалъ въ раздраженіе и разныя литературныя неудачи, все-таки пытаясь доказать. Такова его „Судьба Пушкина“ и статьи, къ ней примыкающія. У него было мало чувства дѣйствительности, чувства земли. Имѣя какую-нибудь превосходную отвлеченную мысль, онъ обыкновенно выбиралъ самый неудачный примѣръ на нее изъ области дѣйствительности. Такъ случилось и съ Пушкинымъ. Сами по себѣ всѣ религіозныя и философскія идеи, положенныя въ основу „Судьбы“, привлекательны и правдоподобны. Но Пушкинъ съ своей печальной семейной исторіей запутался въ эти идеи какъ въ тенета, и общество русское, а также и сильная антикритика, поторопились извлечь поэта, такъ измученнаго при жизни, изъ этого посмертнаго критическаго мученія. Къ сожалѣнію, у Соловьева не было такта, хладнокровія и разсудительности, чтобы невѣрную и неудачную попытку не защищать и далѣе. Едва-ли болѣе успѣшны были его многочисленныя публицистическія нападенія. Вообще, созерцатель по существу, поэтъ по темпераменту,

онъ напрасно и безсильно бросался въ борьбу. Онъ никому не нанесъ тяжкихъ ударовъ; между тѣмъ, повидному, для его нѣжной натуры были тяжелы отвѣтные удары, которые уже невольно вызывались его нападеніями.

Соловьевъ оставилъ послѣ себя доизвѣстной степени школу. Школа эта опредѣляется кругомъ интересовъ: граница между философіею и богословіемъ, *теософія*, въ обширномъ, а не специальномъ и не сектантскомъ смыслѣ. Профессоръ Лопатинъ и особенно двое Трубецкихъ суть талантливейшіе изъ его полу-учениковъ, полу-послѣдователей. Вообще въ Соловьевѣ было много *бродила, закваски*; мысли его колебались или были неясны, но онъ всегда и очень многихъ возбуждалъ; онъ давалъ темы, онъ указывалъ области изслѣдованія; изъ нихъ очень многія уже содержатъ въ себѣ исходную точку зрѣнія и методъ.

Таланты его были больше, чѣмъ успѣхъ. Отчего это зависѣло? Темы его не были *практическія* и не могли взволновать практическіе интересы; а для внѣ-практическихъ интересовъ у насъ еще нѣтъ достаточно люднаго общества. Вообще, общество русское — загадка. Чѣмъ оно живетъ? Что ему нужно? Что его могло-бы взволновать, и всегда-ли одно и то-же его можетъ взволновать въ 20-ые, 40-ые, 60-ые, 80-ые года? Германія имѣетъ реформацію и на почвѣ реформаціи, въ направленіи реформаціи всякая мысль, въ 17-мъ или 19-мъ вѣкѣ, будетъ возбуждательна и благотворна. То-же можно сказать о французскихъ революціонныхъ идеяхъ, объ англійскихъ экономическихъ или пуританскихъ идеяхъ. Но Россія? но русское общество? Повидному, такую почву у насъ должно бы быть православіе, между тѣмъ огромный умъ и талантъ Хомякова или Гиллярова-Платонова былъ все-таки *провинціальнымъ* явленіемъ въ русской литературѣ, а не



кореннымъ. „Корневое“ ея теченіе до сихъ поръ было, какъ въ этомъ ни печально сознаться, *либеральное*, т. е. просто *безсодержательное*, и лишь-бы красивое. Все, что пыталось у насъ *опредѣлиться*, съюзиться въ *доктрину*, въ маленькую религію ума и сердца — просто не принималось, не прививалось къ обществу. „Мы хотимъ, чтобы вы тревожили наше сердце, но не хотимъ, чтобы въ чемъ-нибудь насъ убѣждали“, повидимому, говорятъ изъ общества писателямъ. И писателямъ трудно.

Намъ нужно ждать *событій*. Литература можетъ вырасти только изъ *событій*, и собственно всѣ писатели, которые *томятся* — томятся о *событіи*, о *бытіи*, какъ родникъ *идеи*. „Боже, зачѣмъ я существую? Боже, зачѣмъ Ты меня послалъ въ міръ?“ И подъ Соловьевымъ не было *непоколебимаго* событія, которое выпрямило-бы пути его и устранило колебаніе его біографической походки. „Вы падаете на оба колѣна“, — упрекалъ пророкъ *человѣковъ*; мы-же, или тѣ изъ насъ, кто не лежатъ плашмя на землѣ, „падаемъ“ на безчисленныя колѣна, чужія, свои, ищемъ, встаемъ, и ежедневно надѣемся, и каждый

день не находимъ. Такъ сплелась и судьба Соловьева, и окончательная правда его сердца состояла въ томъ, что онъ ни на чемъ не устоялъ. „Искать, но не найти“. И „школа“ его, въ смыслѣ заданной *темы*, конечно просуществуетъ нѣкоторое время, но она начнетъ теряться, какъ ненужный ручеекъ, въ пустынности и безмолвіи общаго нашего историческаго бытія. Все — *безосновательно*, все *безъ-бытіи*ственно пока у насъ; и нѣтъ, конечно, основанія *быть* его школы.

Да будетъ прощено нѣкоторое личное слово, не нужное читателю, но которое нужно пишущему. Мнѣ принадлежитъ о покойномъ нѣсколько рѣзкихъ словъ, прижизненно сказанныхъ ему по поводу его идей. Непріятное въ литературѣ, что она огорчаетъ, что изъ-за нея огорчаешься. Во всякомъ случаѣ теперь своевременно высказать сожалѣніе о возможномъ огорченіи, какое эти слова могли причинить усонившему. Хотя поздно, но можно и хочется обратиться къ нему не одно общее всѣмъ людямъ надмогильное „прощай“, но и отдѣльное свое: „прости“...

В. Розановъ.

## Памяти Урусова.

Надъ могилой А. И. Урусова — Андреевскій произнесъ рѣчь, гдѣ прославлялись заслуги покойнаго какъ адвоката, какъ создателя русскаго судебного слова. Андреевскій, хотя самъ не только адвокатъ, но и писатель, поэтъ, освѣтилъ главнымъ образомъ одну лишь сторону жизни друга своего. Можетъ быть, сторона эта, — сторона явной, всѣмъ понятной, общественной пользы, — и важна, но, если память Урусова дѣйствительно переживетъ его,

то не только потому, что онъ былъ блестящимъ адвокатомъ: въ жизни и въ личности этого человѣка было нѣчто другое, скрытое, какъ будто бесполезное, не общественное и все-таки истинно-важное, вѣчное.

Художнику трудно жить и творить въ совершенномъ одиночествѣ. Нельзя безъ людей, — а къ людямъ у него часто нѣтъ, или пока еще нѣтъ пути. Кто могъ бы понять, тотъ не слышитъ; и дорога къ искусству для ху-



дожника почти всегда въ началѣ темна и одинока, похожа на дорогу въ пустынѣ ночью. И если въ этой пустынѣ, вдали, вдругъ затеплится огонекъ,—идущему легче и спокойнѣе. Можетъ быть, онъ, въ этомъ свѣтѣ, увидитъ и другихъ, идущихъ къ нему по его пути, и всѣ они почувствуютъ себя менѣе одинокими. Тамъ, гдѣ брежжеть этотъ огонекъ, тоже не пустыня, тамъ есть жизнь, человѣкъ, который зажегъ огонь.

Такимъ человѣкомъ для пустынниковъ искусства былъ Урусовъ.

Не художникъ самъ, онъ любилъ прекрасное, какъ любятъ родное,—кровною любовью, съ безкорыстіемъ, дающимъ художнику силу и вѣру въ то, что нѣтъ совершеннаго одиночества даже на самыхъ темныхъ и пустынныхъ путяхъ искусства. Ученикъ Монтаня, жизнерадостный скептикъ, свободный и соблазнительно-счастливый эпикуреецъ, любилъ онъ искусство такъ же, какъ жизнь,—жизнь для жизни, „искусство для искусства“. Онъ, можетъ быть, любилъ форму прекраснаго, тѣло Слова сильнѣе, чѣмъ душу его. Съ какою жадностью то радостной, то благоговѣйной отыскивалъ онъ, записывалъ, повторялъ сочетанія словъ, созвучія у лучшихъ, самыхъ тонкихъ и рѣдкихъ поэтовъ! Съ какимъ терпѣніемъ собиралъ все, что можно найти о Флоберѣ (писать о которомъ готовился всю жизнь, но такъ и не рѣшился), откапывалъ старыя драгоценныя изданія Бодлера и свѣрялъ ихъ съ новыми, возмущаясь перемѣной одного слова, одной буквы, отъ которой иногда теряется неуловимая прелесть подлинника: только во времена Возрожденія гуманисты умѣли такъ свято чтить не одно содержаніе, но и форму прекраснаго, не одну святую душу, но и святое тѣло человѣческаго Слова. Намъ, съ нашею закоренѣлою привычкою къ безплотной одухотворенности, эта суевѣрная любовь

къ прекрасной формѣ—какъ будто только къ формѣ, только къ плоти искусства,—можетъ показаться не совершенной. Но истинная любовь всегда доходитъ до конца черезъ прекрасную форму, черезъ плоть доходитъ до живущаго въ ней духа, которымъ вѣдь только и прекрасна всякая плоть. И Урусовъ не могъ не любить, — хотя-бы помимо своего сознанія,—духъ литературы, любя съ такою силою и полнотою ея плоть.

Тѣхъ, кто не понимаетъ, что любовь къ формѣ, поклоненіе формѣ есть не неправда, а *половина правды*, необходимое преддверіе къ святому святыхъ,—исповѣданіе Урусова—„*искусство для искусства*“ пугаетъ и отталкиваетъ. Не умѣя любоваться храмомъ снаружи, не вѣря, что есть что-то внутри, толпа всегда желала и будетъ желать сдѣлать это огромное, чуждое и какъ будто бесполезное зданіе полезнымъ, „общественнымъ“, устроить въ немъ больницу или домъ для призрѣнія бѣдныхъ.

Такіе люди, какъ Урусовъ (ихъ все меньше и меньше), стоятъ на стражѣ у дверей храма, въ который сами, можетъ быть, никогда не войдутъ. Они говорятъ: „искусство для искусства, храмъ для храма“. Толпа смѣется надъ этими словами и бонется ихъ потому, что и въ нихъ уже есть начало великой и страшной святости. Но тотъ, кто понялъ, что это лишь одна изъ необходимыхъ ступеней къ алтарю послѣдняго Искусства, кто понялъ, что „искусство не для искусства“, но и не для жизни, а для чего-то высшаго, чѣмъ жизнь и само искусство (такъ-же вѣдь, какъ и храмъ не для храма, а для Бога), — тотъ пойметъ и Урусова, этого вѣрнаго стража въ святомъ преддверіи, тотъ не забудетъ о немъ и тихимъ привѣтомъ почтитъ эту тихую могилу.

Д. Мережковский.



## Памяти Вл. Соловьева.

Когда мы думаемъ о столь безвременной кончинѣ 48-лѣтняго, талантливаго писателя, намъ хочется оплакивать въ немъ прежде всего не автора обширныхъ философскихъ трактатовъ и не ревностнаго сотрудника красныхъ книжекъ „Вѣстника Европы“, но одного изъ послѣднихъ замѣчательныхъ и тонкихъ знатоковъ нашей поэзіи, нашей изящной литературы. Пониманіе красоты слова — это даръ изъ даровъ, особенно въ наше время, когда кругъ знатоковъ все суживается, и въ литературу плывутъ со всѣхъ сторонъ и осѣдаютъ въ ней элементы, съ красотой слова не имѣющіе ничего общаго. Въ подобное время такія критическія статьи, которыя есть у Вл. Соловьева, такія стихотворенія, какія вошли въ его маленькую, все расширяющуюся за послѣдніе годы съ новыми изданіями, книжку — особенно дороги. Намъ дороги и понятны и прекрасныя литературныя традиціи, носителемъ которыхъ былъ покойный критикъ и поэтъ. Онъ былъ друженъ съ покойнымъ Фетомъ, и, какъ вообще стихи искреннѣ прозы, такъ, позволено думать, въ этой дружбѣ съ поэтомъ онъ былъ искреннѣ и больше собою, чѣмъ въ дружбѣ, или близости, или привязанности къ редактору широко-читаемаго журнала. Къ „Вѣстнику Европы“ онъ прибѣгалъ въ такихъ случаяхъ, когда его словомъ овладѣвалъ полемическій задоръ; когда онъ хотѣлъ накинуться на „декадентовъ“, къ которымъ, однако, въ своихъ стихахъ онъ былъ ближе всякаго другого изъ средняго поколѣнія нашихъ поэтовъ;

или когда его укалывало желаніе свести съ кѣмъ-нибудь личные, не всегда дѣйствительной общественной или литературной важности, счеты; или когда еще вдавался онъ въ личные-же, не до конца искреннія воспоминанія... Съ Фетомъ сближало его другое, и болѣе достойное, и болѣе искреннее стремленіе. Въ соловьиныхъ паркахъ Шеншинской Воробьевки обдумывалъ этотъ своеобразный и прекрасный поэтъ свои лучшія пѣсни. Если мы напомнимъ, что „Воробьевкой“ подписаны такія стихотворенія Соловьева, какъ „Бѣдный другъ истомилъ тебя путь“, какъ „Пускай намъ разлуку судьба присудила“ (вещь рѣдкой музыкальности и красоты), или „Зачѣмъ-ты поешь? — я знать желаю“ (изъ Гафиза), то знающіе согласятся, что все это принадлежитъ къ лучшей части литературнаго наслѣдства Соловьева. „Музы послали“ его въ Воробьевку къ престарѣлому переводчику римскихъ поэтовъ, чтобы вмѣстѣ съ нимъ обработать русскимъ стихомъ „Энеиду“. Онъ привѣтствовалъ плѣнительно-сладкими, какъ у Жуковского, стихами Пушкинскую награду Фету, и когда умеръ этотъ удивительный лирикъ, Соловьевъ оплакалъ его или удостовѣрилъ вѣчность ихъ дружбы какими-то пророческими звуками, представляющими лучшій аргументъ къ его же философско-поэтическому тезису:

Смерть и Время царятъ на землѣ,  
Ты владыками ихъ не зови.  
Все, кружась, исчезаетъ во мглѣ,  
Неподвижно лишь солнце любви.



Къ этому „неподвижному солнцу“ все болѣе склонялся философъ-поэтъ на закатѣ своей недолгой жизни. Достойно вниманія, что, рядомъ съ особеннымъ усиленіемъ поэтической работы за послѣдніе годы, въ него все болѣе вступало и крѣпло въ немъ (какъ самъ онъ признавался) сомнѣніе въ важности, цѣнности, нужности многихъ и многихъ его сочиненій. Это шла побѣда искренности и внутренней правды, и ранѣе пробивавшейся въ минуты поэтического вдохновенія, надъ ложью жизни, которой увлекающійся писатель слишкомъ часто и слабо уступалъ. Отъ Стасюлевичевскаго пренебреженія или равнодушія къ классической древности все болѣе возвращался Соловьевъ къ „неподвижному солнцу“ классической красоты. Именно въ послѣдніе годы вспомнилъ онъ старый завѣтъ Фета и началъ давать русскому читателю Платона — въ такомъ прекрасномъ, такомъ ясномъ, такъ понимающемъ Платоновское изящество переводѣ. И еще болѣе глубокаго отдохновенія отъ журнальной суеты искалъ онъ, мечтая о полномъ русскомъ переводѣ и критической обработкѣ для русскаго читателя библіи...

Такъ исчезали заблужденія  
Съ измученной души твоей,  
И возникали въ ней видѣнья  
Первоначальныхъ чистыхъ дней...

Но смерть не ждала. И, точно ища сохрѣнить образъ писателя передъ нами въ томъ туманномъ и неясномъ видѣ, о которомъ недавно такъ вѣрно говорилъ В. В. Розановъ, — „владычица Времени“ остановила голосъ поэта, несомнѣнно, „въ вышнихъ звукахъ“, какихъ онъ доселѣ достигалъ. Мы настаиваемъ, однако, на томъ, что послѣ Вл. Соловьева остались и болѣе ясныя сочиненія, гдѣ онъ стоитъ передъ нами искренній, простой и душевный. И передъ этою свѣжей могилой намъ хочется повторять не эффектные тирады изъ многихъ его статей въ „Вѣстникъ Европы“, но эти глубокіе и важные звуки:

А когда предъ тобою и мной  
Смерть погаситъ всѣ свѣточы искры земной,  
Пламень вѣчной души, какъ съ востока звѣзда,  
Поведетъ насъ туда, гдѣ немеркнущій свѣтъ,  
И предъ Богомъ ты будешь тогда,  
Предъ Богомъ любви — мой отвѣтъ!

*Д. Шестаковъ.*





# Литературный отдѣлъ.



## • ЛЕВЪ ТОЛСТОЙ и ДОСТОЕВСКІЙ •

*Д. Мережковского.*

*(Продолженіе).*

### ГЛАВА ВТОРАЯ.

#### Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ХУДОЖНИКИ.

#### III.

По поводу первыхъ частей „Войны и Мира“ Флоберъ писалъ Тургеневу:

„Благодарю за то, что Вы дали мнѣ прочесть романъ Толстого. Это нѣчто перворазрядное! Какой живописецъ и какой психологъ! Первые два тома превосходны, но третій падаетъ ужасно—*dégringole affreusement*. Онъ повторяется и философствуетъ! Въ концѣ концовъ виденъ господинъ—*le monsieur*—авторъ и русскій, тогда какъ до тѣхъ поръ видны были только Природа и Человѣчество“.

Отзывъ нѣсколько торопливый и поверхностный. Флоберъ не столько, видимо, вникаетъ въ свое впечатлѣніе, сколько удивляется и даже, какъ будто, не вполне довѣряетъ ему: словно никакъ не ожидалъ онъ такого огромнаго явленія, своего рода художественнаго Левіаѳана въ полуварварской, невѣдомой Россіи. „Я вскрикивалъ отъ восторга во время чтенія, — признается онъ, — а оно длинно! Да, это сильно, очень сильно!“

Но вотъ что во всякомъ случаѣ любопыт-

но: сразу, съ перваго же взгляда замѣтилъ Флоберъ поразительныя неровности, „ужасныя паденья“, соскальзыванія, провалы въ творчествѣ Л. Толстого. И въ самомъ дѣлѣ, невозможно не почувствовать, даже при поверхностномъ чтеніи „Войны и Мира“ или „Анны Карениной“, двухъ складовъ рѣчи, двухъ языковъ, двухъ теченій, которыя стремятся рядомъ, соприкасаясь, но никогда не смѣшиваясь, — какъ масло съ водою.

Тамъ, гдѣ изображаетъ онъ дѣйствительность, въ особенности живоотно-стихійнаго „душевнаго“ человѣка, языкъ его отличается такою простотою, силою и точностью, какихъ русскій языкъ, можетъ быть, никогда и ни у кого еще не достигалъ. И если онъ какъ-будто иногда слишкомъ старается, подчеркиваетъ, упорствуетъ, „пристаетъ къ читателю“, если, по сравненію съ окрыленною легкостью пушкинской прозы, едва касающейся предмета, словно парящей надъ нимъ, языкъ Л. Толстого кажется тяжелымъ, то вѣдь это



тяжесть и упорство титана, который громоздит глыбы на глыбы. И рядомъ съ этими циклопическими громадами какими изумительными кажутся заостренные и, однако, твердые, какъ алмазныя иглы, тонкости чувственныхъ наблюденій.

Но только что начинается отвлеченная психологія не „душевнаго“, а *духовнаго* чело-вѣчка, размышленія, „философствованія“ по выраженію Флобера, „умствованія“ по выраженію самого Л. Толстого, — только что дѣло доходить до нравственныхъ переворотовъ Безухова, Нехлюдова, Позднышева, Левина,—происходить нѣчто странное: „il dégringole affreusement“—„онъ ужасно падаетъ“; языкъ его какъ будто сразу истощается, изсякаетъ, изнемогаетъ, блѣднѣетъ, обезсиливается, хочетъ и не можетъ, судорожно цѣпляется за изображаемый предметъ и все-таки упускаетъ его, не схвативъ, какъ руки чело-вѣчка, разбитаго параличемъ.

Изъ множества примѣровъ приведу лишь нѣсколько на удачу.

„Какое же можетъ быть заблужденіе,—говоритъ Пьеръ, — *въ томъ, что* я желалъ... сдѣлать добро... И я это сдѣлалъ хоть плохо, хоть немного, но сдѣлалъ кое-что для этого, и вы не только меня не разуверите *въ томъ, что то, что* я сдѣлалъ хорошо, но и не разуверите, чтобы вы сами этого не думали“.

Объ отношеніи къ болѣзни Наташи отца ея графа Ростова и сестры Сони: „какъ бы переносилъ графъ болѣзнь своей любимой дочери, *если-бы* онъ не зналъ, что *если* она не поправится, то онъ не пожалѣетъ еще тысячъ и повезетъ ее за-границу... Что бы дѣлала Соня, *если-бы* у нея не было радостнаго сознанія *того, что* она не раздѣвалась три ночи *для того, чтобы* быть наготовѣ исполнять въ точности всѣ предписанія доктора, и *что* она теперь не спитъ ночи *для того, чтобы* не пропустить часы, въ которые нужно давать пилюли... И

даже ей радостно было *то, что* она, пренебрегая исполненіемъ предписаннаго, могла показывать, *что* она не вѣритъ въ лѣченіе“.

О лицемѣрной заботливости жены Ивана Ильича: „она все надъ нимъ дѣлала только для себя и говорила ему, что она дѣлаетъ для себя то, что она точно дѣлала для себя, какъ такую невѣроятную вещь, что онъ долженъ былъ понимать это обратно“. Вотъ настоящая загадка. Какое напряженіе сообразительности необходимо, чтобы распутать этотъ грамматическій клубокъ, въ которомъ заключена простая мысль.

Другая загадка въ томъ же родѣ, но еще сложнѣе и запутаннѣе: „досадуя на жену *за то, что* сбывалось *то, чего* онъ ждалъ, именно *то, что* въ минуту пріѣзда, тогда какъ у него сердце захватывало отъ волненія при мысли о *томъ, что* съ братомъ, ему приходилось заботиться о ней *вмѣсто того*, чтобы бѣжать тотчасъ-же къ брату,—Левинъ ввелъ жену въ отведенный имъ номеръ“.

Это безпомощное топтаніе все на одномъ и томъ же мѣстѣ, эти ненужныя повторенія все однихъ и тѣхъ же словъ—„для того, чтобы“, „вмѣсто того, чтобы“, „въ томъ что то, что“, —напоминають шепелявое бормотаніе болтливаго и косноязычнаго старца Акимъ. Въ этихъ однообразно заплетающихся и спотыкающихся предложеніяхъ—тяжесть бреда. Кажется, что не тотъ великій художникъ, который только что съ такою потрясающею силою, точною и простотою рѣчи изображалъ войну, народныя движенія, дѣтскія игры, охоту, болѣзни, роды, смерть,—заговорилъ другимъ языкомъ, а что это вообще совсѣмъ другой чело-вѣкъ, иногда странно похожій на Л. Толстого, какъ двойники бываютъ похожи; но по существу ему противоположный, его уничтожащій,—что это смиренный старецъ Акимъ заговорилъ послѣ дяди Ерошки—„великаго язычника“.

Попадаютъ такія нарушенія самыхъ основ-ныхъ грамматическихъ правилъ, которыя



можно бы счесть за случайныя описки, если бы не повторялись онѣ столь упорно часто. Напримѣръ, въ четвертой части „Войны и Мира“: „ему и въ голову не приходило, *чтобы* такое веселое для него препровожденіе времени *могло бы* быть для кого нибудь не весело“. Это — „чтобы — могло бы“ — ошибка, которую не сдѣлалъ бы гимназистъ третьяго класса, да и всѣ остальные грамматическія оплошности Л. Толстого безъ труда исправилъ бы учитель русской грамматики. Кажется, что онъ не обращаетъ на нихъ вниманія по преднамѣренной небрежности.

Даже та, обыкновенно столь чуткая и требовательная у него, какъ у всѣхъ великихъ мастеровъ слова, чувствительность къ звуковому построению рѣчи, которую называетъ Нитче *совѣстью ушей*, измѣняетъ ему въ этихъ случаяхъ. У него встрѣчаются такія, напримѣръ, „безсовѣстныя“ сочетанія звуковъ: „мужъ ужъ жалокъ“. Нельзя себѣ представить, что послѣ семи переписокъ Софіей Андреевной, и слѣдовательно послѣ, по крайней мѣрѣ, сорока или пятидесяти просмотровъ „Войны и Мира“ самимъ Львомъ Николаевичемъ, все-таки не замѣтилъ онъ этого безобразно шипящаго и жужжащаго соприкосновенія трехъ *ж*. По всей вѣроятности, казалось ему это „естественнымъ“: развѣ въ живомъ разговорѣ люди заботятся о красивомъ сочетаніи звуковъ?

Какъ будто языкъ его, этотъ укрощенный, но все еще вольный и дикій, въ лѣсъ смотрящій звѣрь, вдругъ возмущается и окончательно отказывается служить. Художникъ борется съ нимъ яростно, подчиняя чуждому строю мыслей и чувствъ, ломаетъ его, калѣчитъ, уродуетъ, втискивая въ прокрустово ложе христіанскихъ „умствованій“. Нѣтъ зрѣлища болѣе жалкаго и поучительнаго, чѣмъ эта борьба великаго писателя съ собственнымъ языкомъ.

И усмиривъ его, долго еще не можетъ

онъ простить, насилуетъ его, уже безъ нужды, изъ властной прихоти, изъ мести, точно хвастаетъ своими небрежностями, своимъ презрѣніемъ къ нему. Не только, впрочемъ, относительно языка — у него особое, свойственное аскетамъ, щегольство цинизмомъ, нарушеніемъ правилъ внѣшняго приличія и пристойности. Онъ словно говоритъ читателямъ: „вамъ кажется слогъ мой недостаточно изящнымъ? Какъ будто я забочусь о слогъ! Я говорю что думаю, — мысли мои сами за себя постоятъ“. Но, благодаря именно этому чрезмѣрному стремленію къ простотѣ, къ разговорной естественности, впадаетъ онъ въ тотъ самый недостатокъ, котораго всего больше страшился — въ особый родъ изысканности, можетъ быть, наиболѣе утонченной, въ „изысканность простоты“, если можно такъ выразиться, въ искусственность безыскусственнаго.

Тургеневу казалась психологія въ „Войнѣ и Мирѣ“ слабою. „Какой психологъ!“ — восхищается Флоберъ по поводу той-же „Войны и Мира“. Эти два отзыва, сколь ни кажутся они противорѣчивыми, возможно примирить.

Чѣмъ ближе Л. Толстой къ тѣлу или къ тому, что соединяетъ тѣло съ духомъ, — къ животно-стихійному, „душевному человѣку“, — тѣмъ вѣрнѣе и глубже его психологія, или точнѣе — его *психофизиологія*. Но по мѣрѣ того, какъ, покидая эту всегда подъ нимъ твердую и плодотворную почву, переноситъ онъ свои изслѣдованія въ область независимой, отвлеченной отъ тѣла духовности, сознательности, — не страстей сердца, а *страстей ума*, (ибо у человѣческаго ума есть также, какъ у человѣческаго сердца, свои страсти, не менѣе сложныя и глубокія, — Достоевскій великій изобразитель этихъ именно *страстей ума*), — „психологія“ Л. Толстого становится сомнительной.

Нельзя не повѣрить тому, что минута,



когда Николай Ростовъ увидѣлъ въ водомойнѣ копошившихся съ затравленнымъ волкомъ собакъ, одна изъ которыхъ держала звѣря за горло,—была дѣйствительно „счастливейшею минутою въ жизни“ Ростова. Но христiанскія чувства, въ особенности христiанскія мысли Иртеньева, Оленина, Безухова, Левина, Позднышева, Нехлюдова, возбуждаютъ множество сомнѣній. Написанныя не только другимъ языкомъ, но даже какъ будто другимъ человѣкомъ, всѣ эти изображенія религіозныхъ и нравственныхъ переворотовъ выдѣляются на основной ткани произведенія такъ рѣзко и странно, какъ заплаты; ясное теченіе эпоса эти куски отвлеченныхъ „умствованій“ прерываютъ огромными расплывающимися туманными пятнами; не вытекаютъ, не вырастаютъ, вслѣдствіе непреложной внутренней необходимости, изъ живого дѣйствія и ничего не прибавляютъ къ нему. Ихъ можно бы сократить или даже вовсе исключить не только безъ ущерба, но съ выгодой для архитектурной стройности всего произведенія.

Въ этихъ именно мѣстахъ „психологія“ Л. Толстого напоминаетъ старинную восточную басню о юношѣ, который, желая узнать, что заключается внутри луковицы, сталъ снимать шелуху за шелухою, кожицу за кожицею; но когда снялъ онъ послѣднюю, то отъ луковицы ничего или почти ничего не осталось. Точно также Л. Толстой, доискиваясь вѣчной правды, послѣдняго единственного ядра человѣческаго чувства, снимаетъ съ него шелуху за шелухою, условность за условностью, ложь за ложью; но въ концѣ концовъ отъ того, что было, можетъ быть, и нечистымъ, и двойственнымъ, невинно-порочнымъ, христiански-языческимъ, но все-таки по-длинно-живымъ и понятнымъ человѣческимъ чувствамъ, несомнѣнно существовавшей „луковицей“, — ничего или почти ничего не остается: мы готовы даже усумниться, было-

ли вообще какое либо чувство, или его не было вовсе, — такъ что послѣ всѣхъ этихъ психологическихъ раскопокъ, вылуциваній и обнаженій мы знаемъ о немъ меньше, чѣмъ до нихъ.

Иртеньева, героя „Дѣтства и Отрочества“, мы видимъ до конца: онъ ясенъ и человѣчески-близокъ намъ, какъ незабываемо-милый товарищъ нашего собственного дѣтства и отрочества. Мы видимъ также, хотя уже съ меньшею ясностью, Пьера Безухова, мужиковатаго и сильнаго русскаго барина, съ добродушнымъ, откровеннымъ лицомъ, съ близорукимъ и внимательно-задумчивымъ, но не умнымъ взоромъ. У Пьера — если не живая личность, то по крайней мѣрѣ живое лицо и ужъ конечно живое тѣло. Съ еще меньшею ясностью мы видимъ Левина, „бурлака-философа“, хотя уже не совсѣмъ увѣрены, что онъ существуетъ самъ по себѣ и самъ для себя. Все чаще и чаще выглядываетъ изъ-за Левина Левъ Николаевичъ, „господинъ и авторъ“, — *le monsieur et l'auteur*. Но Позднышева въ „Крейцеровой Сонатѣ“ и Нехлюдова въ „Воскресеніи“ мы уже окончательно не видимъ. Позднышевъ, какъ нарочно, рассказываетъ свою страшную повѣсть въ темномъ вагонѣ, такъ что лица его нельзя разсмотрѣть. „Въ полусвѣтѣ зари, — говоритъ Л. Толстой, — мнѣ совсѣмъ уже не видно было Позднышева. Слышенъ былъ только его все болѣе и болѣе взволнованный, страдающій голосъ“. Онъ весь — какъ-бы одинъ звукъ этого страдающаго голоса, да развѣ еще — горячечнымъ, полубезумнымъ огнемъ „блестящіе глаза“. Въ этихъ глазахъ и голосѣ сосредоточилась вся жизнь его ума, души и тѣла. Но и голоса Нехлюдова, героя „Воскресенія“, мы не слышимъ. Это — уже кристаллически-правильное, прозрачное, безжизненное отвлеченіе, нравственно-религіозная посылка для нравственно-религіознаго вывода. Вотъ, кто никогда не взбунтуется противъ



творца своего, не скажетъ и не сдѣлаетъ неожиданнаго. Это существо не только безличное, но и безликое, уныло-сѣрый паукъ уныло-сѣрой паутины христіанскихъ „умствованій“. Это — механически-послушный музыкальный приборъ для усиленія и сосредоточенія звука, вродѣ резонатора или рупора, которымъ находящійся за нимъ „господинъ авторъ“ проповѣдуетъ свои нравственные теоремы.

Л. Толстой — великій творецъ человѣческихъ тѣлъ и только отчасти — человѣческихъ душъ, именно въ той сторонѣ ихъ, которая обращена къ тѣлу, къ бессознательнымъ, животнo-стихійнымъ корнямъ жизни. Но творецъ-ли онъ живыхъ человѣческихъ личностей, того, что называется „характерами“?

Несомнѣнно, что они зачинаются у него, завязываются и образуются, но разрѣшаются-ли, завершаются-ли, стаповятся-ли отдѣльными, особенными, единственными и цѣлостными живыми существами?

Изображенія человѣческихъ личностей у Л. Толстого напоминаютъ тѣ полувыпуклыя человѣческія тѣла на горельефахъ, которыя, кажется, иногда, вотъ вотъ отдѣлятся отъ плоскости, въ которой изваяны и которая ихъ удерживаетъ, окончательно выйдутъ и станутъ передъ нами, какъ совершенныя изваянія, со всѣхъ сторонъ видимыя, осязаемыя; но это обманъ зрѣнія, — никогда не отдѣлятся они окончательно, изъ полукруглыхъ не станутъ совершенно-круглыми, никогда не увидимъ мы ихъ *съ другой стороны*.

Въ образѣ Платона Каратаева художникъ сдѣлалъ какъ-бы невозможное возможнымъ: сумѣлъ опредѣлить живую, или, по крайней мѣрѣ, на время кажущуюся живою личность въ безличности, въ отсутствіи всякихъ опредѣленныхъ чертъ и острыхъ угловъ, въ особенной „круглости“, впечатлѣніе которой поразительно-наглядное, даже какъ-будто геометрическое, возникаетъ, впрочемъ,

не столько изъ внутренняго, духовнаго, сколько изъ внѣшняго, тѣлеснаго облика: у Каратаева „круглое тѣло“, „круглая голова“, „круглыя движенія“, „круглыя рѣчи“, „что-то круглое“ — даже въ запахахъ. Онъ молекула, онъ первый и послѣдній, самое малое и самое великое, — начало и конецъ. Онъ самъ по себѣ не существуетъ: онъ только часть Всего, капля въ океанѣ всенародной, всечеловѣческой, вселенской жизни. И эту жизнь воспроизводитъ онъ своею личностью или безличностью такъ же, какъ водяная капля своею совершенною *круглостью* воспроизводитъ міровую сферу. Какъ-бы то ни было — чудо искусства или гениальнѣйшій обманъ зрѣнія совершается, почти совершился. Платонъ Каратаевъ, несмотря на свою безличность, кажется личнымъ, особеннымъ, единственнымъ. Но намъ хотѣлось-бы узнать его до конца, увидѣть съ другой стороны: онъ добръ; но, можетъ-быть онъ хоть разъ въ жизни на кого-нибудь подосадовалъ; онъ цѣломудренъ; но, можетъ быть, онъ взглянулъ хоть на одну женщину не такъ, какъ на другихъ; онъ говоритъ пословицами; но, можетъ быть, онъ вставилъ хоть однажды въ эти изрѣченія слово отъ себя. Только бы одно слово, одна непредвидѣнная черточка нарушила эту слишкомъ правильную, математически-совершенную „круглость“, — и мы повѣрили-бы, что онъ человѣкъ изъ плоти и крови, что онъ есть.

Но именно въ минуту нашего самаго пристальнаго и жаднаго вниманія Платонъ Каратаевъ, какъ нарочно, умираетъ, исчезаетъ, растворяется, — водяной шарикъ въ океанѣ. И когда онъ еще болѣе опредѣляется въ смерти, — мы готовы признать, что ему и нельзя было опредѣлиться въ жизни, въ человѣческихъ чувствахъ, мысляхъ и дѣйствіяхъ: онъ и нежилъ, а только *былъ*, именно былъ „совершенно-круглымъ“ и этимъ исполнилъ все свое назначеніе, такъ что ему оставалось



лишь умереть. И въ памяти нашей такъ же, какъ въ памяти Пьера Безухова, Платонъ Каратаевъ навѣки запечатлѣвается не живымъ *лицомъ*, а только живымъ „*олицетвореніемъ*“ всего русскаго, добраго и круглаго“, то есть огромнымъ всемірно-историческимъ, религіознымъ и нравственнымъ обобщеніемъ.

Нѣчто подобное происходитъ и съ личностью князя Андрея.

Мы уже видимъ его или угадываемъ; онъ становится для насъ все понятнѣе въ своихъ живыхъ противорѣчіяхъ,—въ соединеніи холоднаго ума съ пылкой мечтательностью, презрѣнія къ людямъ съ неутомимою жаждой славы — „людской любви“, внѣшней аристократической жесткости съ тайною нѣжностью, какъ-бы дѣтски-беззащитной впечатлительностью сердца.

Но вотъ опять какъ нарочно, именно въ ту минуту, когда еще бы, кажется, лишь нѣсколько ударовъ рѣзца — и человѣческій обликъ окончательно изваялся-бы, — князь Андрей начинаетъ умирать. Въ противоположность Каратаеву, умираетъ онъ долго и трудно, ибо вся личность его состоитъ изъ такихъ опредѣленныхъ чертъ, изъ такихъ острыхъ угловъ, что смерти нужно много времени, чтобы сгладить эти живые углы и граи до совершенной „круглости“ первоначальной молекулы, водяного шарика, готоваго слиться съ роднымъ океаномъ. И смерть укатываетъ, округляетъ его медленно, какъ волна морского прибоя округляетъ острый камень.

Во время безконечнаго умиранія, въ бреду и въ мукахъ, въ отчаяніяхъ и просвѣтлѣніяхъ изъ-за живого лица его выступаетъ новое, чуждое, страшное. И этимъ *вторымъ лицомъ* до такой степени заслоняется, поглощается первое, вся жизнь князя Андрея, все его живыя мысли, чувства, дѣйствія кажутся теперь такими ничтожными, что въ нашей памяти навѣки остается не жизнь, а только „смерть

князя Андрея“, не живая, особенная личность, — а только это непостижимое, печеловѣческое, потустороннее, второе лицо его.

Но вотъ Наташа Ростова: она ужъ, кажется, вся живая, вся родная, здѣшняя, близкая, вся особенная и единственная. Какъ нѣжно и крѣпко завязанъ узелъ ея человѣческой личности. Изъ какихъ неуловимо-тонкихъ и разнообразныхъ оттѣнковъ духовно-тѣлесной жизни сотканъ этотъ „чистѣйшей прелести чистѣйшій образецъ“. Подобно пушкинской Татьянѣ, воплощаетъ она какъ-бы музу поэта, отражаетъ его собственное внутреннее лицо въ зеркалѣ „вѣчно-женственнаго“.

И тутъ, однако, именно въ то время, когда образъ Наташи завершаясь, достигаетъ высшей прелести, художникъ вводитъ одну мгновенную, но поразительно глубокую, незабываемую черточку. Дѣло происходитъ въ полѣ во время охоты: собаки только-что заставили зайца; одинъ изъ охотниковъ отпавилъ и потряхивалъ зайца, чтобы стекала кровь. Все взволнованные, красные, задыхающіеся въ необыкновенномъ возбужденіи хвастаютъ и рассказываютъ обстоятельства травли. „Въ то-же время Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала такъ пронзительно, что въ ушахъ звенѣло. Она этимъ визгомъ выражала все то, что выражали и другіе охотники своимъ единовременнымъ разговоромъ. И визгъ этотъ былъ такъ страненъ, что она сама должна бы была стыдиться этого дикаго визга, и все бы должны были удивляться ему, ежели-бы это было въ другое время“.

Въ дикомъ охотничьемъ визгѣ свѣтской молодой дѣвушки сказывается то незапамятно-древнее, стихійно-животное, звѣроловное, лѣсное, лѣшее, что, переживъ тысячелѣтія культуры, до сихъ поръ еще дѣлаетъ привлекательной, иногда для самыхъ утонченныхъ изъ насъ, столь, повидимому, бессмысленную и безчеловѣчную забаву, какъ травля звѣрей.



Прелестныя черты Наташи, искаженныея первобытною страстью, не разлагаются-ли въ это мгновѣніе до неузнаваемости? Не выступаютъ-ли изъ-за милаго, столь знакомаго, родного лица ея иное, чуждое и странное, почти жуткое *второе лицо*, можетъ быть, напоминающее лицо самаго глубокаго и первозданнаго образа во всемъ толстовскомъ творчествѣ—лицо дяди Ерошки, „великаго ловца передъ Господомъ“, который, по всей вѣроятности, точно такъ же визжалъ и ревлъ отъ восторга, затравивъ кабана?

Черточка мимолетная, какъ-будто безслѣдно исчезающая, — но она не исчезнетъ, вернется въ послѣдствіи и будетъ постоянно возвращаться, прилагаясь къ однороднымъ, но уже болѣе рѣзкимъ, глубокимъ и длительнымъ чертамъ. Нѣчто подобное этому дикому визгу не послышится-ли Пьеру Безухову въ еще болѣе страшномъ, бессмысленно-животномъ крикѣ Наташи во время родовъ, такъ-же, какъ Левицу въ нечеловѣческомъ визгѣ и ревѣ рожавшей Китти? Вѣдь именно тамъ, въ эпilogѣ „Войны и Мира“, гдѣ Наташа становится супругой и матерью, „поситъ, рождаетъ и кормитъ“, — образъ ея, проходящій сквозь всю огромную эпопею, долженъ-бы, по замыслу художника, окончательно завершиться. И онъ дѣйствительно завершается, — но какъ неожиданно.

Послѣ семи лѣтъ замужества Наташа „пополнила и поширѣла, такъ что трудно было узнать въ этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу.“ — „...Она до такой степени опустилась, что ея костюмы, ея прически, ея не попадѣ сказанныя слова, ея ревность—она ревовала къ Сонѣ, къ гувернанткѣ, ко всякой красивой и некрасивой женщинѣ, — были обычнымъ предметомъ шутокъ ея близкихъ“. Теперь „она не заботилась ни о своихъ манерахъ, ни о деликатности рѣчей, ни о томъ, чтобы показаться своему мужу въ самыхъ выгодныхъ позахъ,

ни о своемъ туалетѣ, ни о томъ, чтобы не стѣснять мужа своего требовательностью. Она дѣлала все противное этимъ правиламъ.“ — „...Къ неряшливости, къ опущенности присоединила она еще скупость.“ Никакой умственной связи между нею и мужемъ. Въ его „занятіяхъ науками она ничего не понимала.“ — „У ней своихъ словъ нѣтъ“, — удивляется Николай Ростовъ, который и самъ не блещетъ ни умомъ, ни обиліемъ „своихъ словъ“. Все человѣческое, кромѣ заботы о мужѣ и дѣтяхъ, становится ей чуждымъ. Она какъ-бы дичаетъ въ семьѣ, — избѣгаетъ людей и дорожитъ лишь „обществомъ родныхъ, къ которымъ, растрепанная, въ халатѣ, могла выйти большими шагами изъ дѣтской, съ радостнымъ лицомъ и показать пеленку съ желтымъ, вмѣсто зеленаго, пятномъ, и выслушать утѣшенія о томъ, что теперь ребенку гораздо лучше.“ — „Теперь часто, — замѣчаетъ авторъ, видно было одно ея лицо и тѣло, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодovitая самка.“

Что же собственно произошло въ отношеніи художника къ образу Наташи? Измѣнились-ли для него свое прежнее значеніе, уменьшился, потускнѣлъ-ли этотъ образъ? Есть-ли какое-нибудь непредвидѣнное, не входившее въ первоначальный замыселъ противорѣчіе между Наташей - дѣвушкой, полною такихъ родныхъ и все-таки таинственныхъ очарованій, — сестрою пушкинской Татьяны, вѣщею музою Л. Толстого, „чистѣйшей прелести чистѣйшимъ образцомъ“ — и этою, только посящею, рожавшею, кормящею, даже не человѣческою, а стихійно-животною матерью, „плодовитою самкою“, у которой „видно одно лицо и тѣло, а души вовсе не видно?“

Оказывается, между этими двумя образами, по крайней мѣрѣ въ глазахъ самого художника, не только никакого противорѣчія нѣтъ, но есть даже необходимая связь



органической послѣдовательности и развитія. Именно къ этому, то-есть къ превращенію Наташи въ „самку“, къ преображенію всего *человѣчески-личнаго*, но и условнаго, ограниченаго, въ стихійно-безличное, безусловное, безграничное, опъ и велъ еѣ сквозь всю огромную энонею, какъ природа ведетъ цвѣточную завязь къ плоду,—только за это онъ и любилъ ее. Не уменьшился и не потускнѣлъ ея образъ, а напротивъ—теперь только выросъ до совершенной мѣры величія своего, теперь только вполнѣ открылось въ немъ „вѣчно-женственное“ съ точки зрѣнія Л. Толстого — то-есть вѣчно-плодовитое, рождающее, материнское. Тотъ „непрестанно горѣвшій огонь оживленія“, который составлялъ прелесть Наташи-дѣвушки, не потухъ въ Наташѣ-матери, а лишь глубже скрылся въ нее, оставаясь божественнымъ, только не божественно-духовнымъ, какъ прежде казалось, а *божественно-плотскимъ*; но второе не меньше перваго, а лишь съ другой стороны созерцаемое первое. То, что намъ представлялось въ Наташѣ внутреннимъ ядромъ человѣческой личности — все очарованіе, вся таинственная музыка и ароматъ ея существа,—было лишь временною наружною оболочкою, блестящимъ весеннимъ нарядомъ, который дала ей природа такъ же, какъ она даетъ цвѣтамъ благоуханія, птицамъ голоса и перья, рыбамъ и подводнымъ звѣрямъ волшебнo-переливающуюся окраску на время половой ихъ жизни. Но вѣдь эта *мгновенная* прелесть есть въ то же время *вѣчная*, ибо только здѣсь, въ расцвѣтѣ, въ совершеніи пола, въ любви, въ окрыленномъ и всеокрыляющемъ Эросѣ-Вожделѣніи глубже и ярче всего обнаруживается единый божественный смыслъ разнообразнаго животнаго одушевленія, вѣщая связь всякой дышащей твари съ Духомъ жизни вселенской. Первый образъ Наташи не исказился, а лишь измѣнился, углубился во второмъ. „Она чувствовала,—говоритъ Л. Тол-

стой,—что тѣ очарованія, которыя инстинктъ научалъ ее унотреблять прежде, теперь только были-бы смѣшны въ глазахъ ея мужа, которому она съ первой минуты отдалась вся, т. е. всею душой, не оставивъ одного уголка не открытымъ для него. Она чувствовала, что связь ея съ мужемъ держалась не тѣмъ поэтическими чувствами, которыя привлекали его къ ней, а держалась чѣмъ-то другимъ—неопредѣленнымъ, но твердымъ, какъ *связь ея собственной души съ тѣломъ*“.

И здѣсь у Льва Толстого, какъ вездѣ и всегда, все сводится къ этой „*связи души съ тѣломъ*“, къ этому стихійно-животному, связующему плоть и духъ, „душевному человѣку“, — къ этой „золотой цѣни“ Вожделѣнія-Эроса, которую боги, по словамъ Гомера, свѣсили съ неба на землю и которою соединили они землю съ небомъ, одинъ полъ съ другимъ, одну половину міра съ другою въ единое „круглое“ цѣлое, единое Все, — живое, животное.

Поэтическая прелесть Наташи какъ будто безслѣдно потухла, „слиняла“, какъ линяютъ краски цвѣтовъ, чешуи рыбъ и перья птицъ, окончившихъ весеннюю половую жизнь, уже оплодотворенныхъ, уснокосенныхъ и теперь безмолвно копящихъ внутреннія силы для чадорожденія, вынашиванія и кормленія. А между тѣмъ, власть надъ мужемъ, которую нѣкогда давала ей эта прелесть, не только не уменьшилась, но увеличилась: „Наташа у себя въ домѣ,—говоритъ Л. Толстой,—ставила себя на ногу рабы мужа“. „Наташа уморительна,—замѣчаетъ Николай Ростовъ,—вѣдь какъ она его подъ башмакомъ держитъ, а чуть дѣло до разсужденій—у ней своихъ словъ нѣтъ,—она такъ его словами и говоритъ“. И „общее мнѣніе было то, — прибавляетъ Л. Толстой уже отъ себя,—что Пьеръ былъ подъ башмакомъ своей жены, и дѣйствительно это было такъ.“

Пьеръ можетъ умствовать, стремиться



къ христіанскому „воскресенію“, мечтать о благѣ ближнихъ, о пользѣ народа, сколько ему угодно. Но если-бы дѣло дошло до исполненія мечты, до дѣйствительной раздачи имѣнія—Наташа скорѣе „отдала бы его подъ опеку“, чѣмъ согласилась бы на что-либо подобное. Тогда „раба своего мужа“, самка, защищая дѣтенышей („она считала своимъ долгомъ воспрепятствовать этому,—т. е. раздачѣ имѣнія,—какъ мать“,—замѣчаетъ Берсъ о Софьѣ Андреевнѣ Толстой) — показала бы самцу свои когти и ужъ конечно смирила бы его, потому что за нею—вся природа.

Дѣло, впрочемъ, никогда и не дойдетъ до этой крайности. Наташа спокойна: Пьеръ всегда будетъ только мечтать, только „умствовать“, непрестанно „воскресать“,—и въ этомъ безмятежно пройдетъ вся его жизнь. Онъ умѣреннѣе и благоразумнѣе, чѣмъ кажется. Пусть же онъ пофилософствуетъ,—чѣмъ бы дитя ни тѣшилось, — думаетъ Наташа съ властною и животнo-мудрою усмѣшкою.

Не такія же ли точно отношенія между графиней Маріей и Николаемъ Ростовымъ, между Китти и Левинымъ?

„Душа графини Маріи всегда стремилась къ безконечному, вѣчному и совершенному, и потому никогда не могла быть покойна“. У нея — „затаенное высокое страданіе души, тяготящейся тѣломъ“. По поводу христіанскихъ мечтаній Пьера о раздачѣ имѣнія она замѣчаетъ, однако, съ простодушнымъ цинизмомъ: „онъ забываетъ, что у насъ есть *другія обязанности, ближе*, которыя самъ Богъ указалъ намъ — *что мы можемъ рисковать собою, но не дѣтьми*.“—„Неужели я не пошла бы съ нимъ, если-бы у меня не было малыхъ дѣтей“,—говоритъ графиня Софія Андреевна почти словами графини Марьи, которая, несмотря на „стремленіе къ вѣчному и безконечному“, несмотря на „высокое страданіе души, тяготящейся тѣломъ“, совершенно согласна съ мужемъ своимъ Николаемъ Росто-

вымъ, воплощающимъ въ самой грубой и откровенной паготѣ животную мудрость человѣческаго самца такъ же, какъ Наташа воплощаетъ животную мудрость человѣческой самки.

И всѣ герои Л. Толстого или умираютъ, или къ этому же приходятъ,—другого исхода имъ нѣтъ.

Пьеръ и Левинъ — философствующій разумъ, христіанская совѣсть обоихъ произведеній—подъ башмакомъ своихъ женъ, Китти и Наташи, плодовитыхъ самокъ, которыя на всѣ ихъ „умствованія“ возражаютъ безмолвнымъ и неотразимымъ доводомъ — появленіемъ на свѣтъ новаго ребенка. „И это благо, такъ всегда будетъ, такъ должно быть“, — какъ бы говоритъ этими образами, противъ собственной воли и сознанія, великій тайновидецъ плоти.

У Наташи „нѣтъ своихъ словъ“. Но, подобно тѣмъ статуямъ, которыя, возвышаясь въ небѣ на самомъ остріѣ огромныхъ сложныхъ зданій, царятъ надъ ними, завершаютъ ихъ и увѣнчиваютъ,—образъ Наташи-матери, являющійся въ эпилогѣ „Войны и Мира“, безмолвно и стихійно царить надо всей необъятной эпопеей, такъ что дѣйствіе всемірно-исторической трагедіи—войны, движеніе народовъ, величіе и гибель героев — кажется только подножіемъ этой Матери-Самки, которая, торжествуя, показываетъ пленки съ желтымъ пятномъ вмѣсто зеленаго. Аустерлицъ, Бородино, пожаръ Москвы, Наполеонъ, Александръ Благословенный могутъ быть и не быть—все пройдетъ, все забудется, сотрется со скрижалей всемірной исторіи слѣдующей волной, какъ буквы, написанныя на береговомъ пескѣ, — но никогда, ни въ какой культурѣ, ни послѣ какихъ всемірно-историческихъ бурь не перестанутъ матери радоваться желтому пятну на пеленкахъ вмѣсто зеленаго. На самой вершинѣ своего произведенія, одного изъ величайшихъ зданій,



когда-либо воздвигнутыхъ людьми,—творецъ „Войны и Мира“ водружаетъ это циническое знамя—„пеленки съ желтымъ пятномъ“—какъ путеводное знамя всего человѣчества.

Потустороннее, нечеловѣческое, второе лицо князя Андрея открывается въ смерти; второе лицо Наташи открывается въ дѣторожденіи, и заслоненнаго и поглощеннаго имъ, перваго, человѣчески-отдѣльнаго, особеннаго лица ея—*личности* мы уже не видимъ и больше никогда не увидимъ: теперь Наташа только вообще Мать или даже вообще Самка,—женская половина, *Полъ міра*. Водяной шарикъ округлившись до совершенной, каратаевской „круглости“, исчезаетъ, растворяется въ океанѣ вселенской животной жизни. Именно это исчезновеніе, поглощеніе всѣхъ отдѣльныхъ человѣческихъ ликовъ въ безликомъ, нечеловѣческомъ есть одинъ изъ господствующихъ *направленій* толстовскаго творчества.

Какъ дядю Еропку—природа, („умру — трава вырастетъ“), Платона Каратаева и князя Андрея—смерть, Наташу — дѣторожденіе, такъ стихія не рождающей, вѣббрачной, оргійной, разрушительной,—съ точки зрѣнія Л. Толстого злой и преступной—любви, „*смертоноснаго Эроса*“,—поглощаетъ Анну Каренину.

Съ перваго явленія, почти съ перваго безмолвнаго взгляда на Вронскаго и до послѣдняго вздоха Анна любитъ и только любить. Мы почти не знаемъ, что она чувствовала и думала, какъ она жила,—кажется, что ея даже вовсе не было до любви; невозможно представить себѣ Анну не любящей. Она вся — любовь, словно все существо ея, душа и тѣло сотканы изъ любви, какъ тѣло Саламандры—изъ огня, Ундины—изъ воды.

Между нею и Вронскимъ, какъ между Наташей и Пьеромъ, Китти и Левинымъ—никакой сознательной и вообще духовной связи. Между ними—только темная и крѣпкая, тѣлесно-душевная связь—„связь души съ тѣломъ“. Никогда ни о чемъ не говоритъ она

съ нимъ, кромѣ любви. Но и любовныя рѣчи ихъ ничтожны.

—„...Я въ Москвѣ танцевала больше на вашемъ одномъ балѣ, чѣмъ всю зиму въ Петербургѣ. Надо отдохнуть передъ дорогой.

— „А вы рѣшительно ѣдете завтра?—спросилъ Вронскій.

— „Да, я думаю, — отвѣчала Анна, какъ бы удивляясь смѣлости его вопроса; но не-удержимый дрожащій блескъ глазъ и улыбки обожгъ его, когда она это говорила.“

Въ этой свѣтской болтовнѣ словами ничего не сказано; но безмолвный „дрожащій блескъ глазъ и улыбки“ договариваетъ не-сказанное — и это рѣшающее мгновеніе ихъ страсти.

Когда Вронскій признается Аннѣ въ любви,—опять какъ ничтожны слова.

— „Развѣ вы не знаете, что вы для меня вся жизнь... Вы и я для меня одно... И я не вижу впереди возможности спокойствія ни для себя, ни для васъ. Я вижу возможность отчаянія, несчастья... или я вижу возможность счастья, какого счастья!.. Развѣ оно невозможно? —прибавилъ онъ однѣми губами, но она слышала.

„Она всѣ силы ума своего напрягала, чтобы сказать то, что должно, *но вмѣсто того она остановила на немъ свой взглядъ, полный любви, и ничего не отвѣтила.*“

Если сравнить это безпомощное, обыкновенное до пошлости, косноязычное лепетаніе Вронскаго съ „торжествующими пѣснями любви“ Сакунталы, Соломона и Суламиты, Ромео и Джульетты — какимъ оно кажется бѣднымъ. Но Анна и Вронскій говорятъ не словами, а только „блескомъ взглядовъ и улыбокъ“, звуками голоса, выраженіями, движеніями тѣла, какъ влюбленные звѣри. И этотъ стихійно-животный, безсловесный языкъ любви—насколько глубже всѣхъ словъ человѣческихъ.

Должно, впрочемъ, замѣтить, что вообще



въ произведеніяхъ Л. Толстого художественный центръ тяжести, сила изображенія—не въ драматической, а въ повѣствовательной части, не въ діалогахъ дѣйствующихъ лицъ, не въ томъ, что они говорятъ, а лишь въ томъ, что о нихъ говорится. Рѣчи ихъ суетны или безмысленны, — за то ихъ молчанія бездонно-глубоки и мудры. „Она была одно изъ тѣхъ животныхъ,—замѣчаетъ Л. Толстой по поводу Фру-Фру, лошади Вронскаго, — которая, кажется, не говоритъ только потому, что механическое устройство ихъ рта не позволяетъ имъ этого.“ Можно сказать о нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицахъ Л. Толстого, напримѣръ, о Вронскомъ и Николаѣ Ростовѣ, что они говорятъ только потому, что механическое устройство ихъ рта имъ это позволяетъ.

У Анны также „нѣтъ своихъ словъ“, какъ у Наташи, которая говоритъ словами мужа, и у Платона Каратаева, который говоритъ словами народа, изрѣченіями и пословицами. Сколько незабываемыхъ, лично-особенныхъ чувствъ и ощущеній Анны Карениной сохранилось въ нашей памяти, — но ни одной мысли, ни одного человѣчески-сознательнаго, личнаго, особеннаго, только ей принадлежащаго слова, хотя-бы о любви. А между тѣмъ, она не кажется глупою; напротивъ, мы угадываемъ, что она умственно сложнѣе и значительнѣе Долли, Китти, Вронскаго,—кто знаетъ?—можетъ быть, даже значительнѣе столь много, увѣ! — слишкомъ, кажется, много говорящаго Левина. Но ея положеніе въ дѣйствіи романа, ея совершенная поглощенность стихіей страсти таковы, что они заслоняютъ ее отъ насъ именно съ этой стороны—со стороны ума, сознанія, высшей, безкорыстной и безстрастной духовной жизни. Кто и что она, помимо любви? Мы только знаемъ, что она петербургская, великосвѣтская женщина. Но, кромѣ сословія, изъ какого историческаго быта, изъ какой куль-

туры она вышла? Гдѣ корни существа ея, уходящіе въ русскую землю? А вѣдь оно достаточно глубоко и первозданно, чтобы корни эти были. Что она думаетъ не только о своей, но и вообще о любви, не только о своей, но и вообще о семьѣ, о дѣтяхъ, о людяхъ, о долгѣ, о природѣ, объ искусствѣ, о жизни, о смерти, о Богѣ? Мы этого не знаемъ или почти не знаемъ. За то мы знаемъ, какъ именно вьются и выбиваются у нея на затылкѣ и на вискахъ курчавые волосы, какъ тонкіе пальцы сжимаются въ кощѣ, и какая у нея круглая, крѣпкая, словно точеная шея, — каждое выраженіе лица ея, каждое движеніе тѣла мы знаемъ. Тѣло и отчасти, со стихійно-животной стороны, душу ея,—*„ночную душу“*, по слову Тютчева—мы видимъ съ поразительною ясностью. Но вѣдь, можетъ быть, съ меньшей ясностью видимъ мы тѣло и душу, даже „личность“ Фру-Фру, ибо у лошади Вронскаго есть тоже своя „ночная душа“, свое стихійно-животное *лицо*, и это лицо—одно изъ дѣйствующихъ лицъ трагедіи. Если правда, какъ кто-то утверждалъ, что Вронскій кажется жеребцомъ во флигель-адъютантскомъ мундирѣ, то лошадь его кажется прелестною женщиной. И недаромъ выступаетъ сначала едва уловимое, потомъ все болѣе и болѣе углубляющееся, полное таинственныхъ предзнаменованій, сходство „вѣчно-женственнаго“ въ прелести Фру-Фру и Анны Карениной.

Фру-Фру „по статьямъ была не безукоризненна.“ Но именно эти единственные, кажущіяся неправильными, „личные“ особенности и плѣняютъ въ ней Вронскаго. При первомъ взглядѣ на Анну его поражаетъ во всей ея наружности—*„порода“*, *„кровь“*. И у Фру-Фру „въ высшей степени было качество, заставляющее забывать всѣ недостатки“: это качество была *„кровь“*, *„порода“*, т. е. аристократизмъ тѣла. У нихъ обѣихъ — и у лошади, и у женщины—одинаковое *опредѣленное выра-*



женіе тѣлеснаго облика, въ которомъ соединяется сила и нѣжность, тонкость и крѣпость. У Анны маленькая рука „съ тонкими въ концѣ пальцами“, „энергическая“ и „нѣжная“. Кости ногъ у Фру-Фру „ниже колѣнъ“ казались не толще пальца, глядя спереди, но зато были необыкновенно широки, глядя съ боку.“ Рѣзко выступающія мышцы изъ-подъ сѣтки жилъ, растянутой въ тонкой, подвижной и гладкой, какъ атласъ, кожѣ, казались *столь-же крѣпкими, какъ кость...* Во всей фигурѣ и въ особенности въ головѣ ея было *опредѣленное, энергическое и вмѣстѣ нѣжное выраженіе.* У нихъ обѣихъ—одинаковая стремительная легкость и вѣрность, какъ-бы окрыленность движеній, и вмѣстѣ съ тѣмъ слишкомъ страстный, напряженный и грозный, грозовой, оргійный избытокъ жизни. „Сухая голова Фру-Фру съ выпуклыми, блестящими, веселыми глазами (у Анны тоже глаза „блестящіе и веселые“),—расширялась у храпа въ выдающіяся ноздри, съ налитой внутри кровью перепонкою“. Она такъ-же, какъ Анна, „безъ словъ“ понимаетъ господина своего. „Вронскому, по крайней мѣрѣ, казалось, что она поняла все, что онъ теперь, глядя на нее, чувствовалъ“. Между ними странная, не только тѣлесная, стихійно-животная, но и какъ-бы „душевная“ связь. Она знаетъ и любитъ любовь его, желаетъ и бонется этой любви: „какъ только Вронскій вошелъ къ ней, она глубоко втянула въ себя воздухъ и, скашивая свой выпуклый глазъ такъ, что бѣлокъ налился кровью, съ противоположной стороны глядѣла на вошедшихъ, потряхивая намордникомъ и упруго переступая съ ноги на ногу“—(у Анны тоже „упругая поступь“).

— „О, милая! О! — говорилъ Вронскій, подходя къ лошади и уговаривая ее.

„Но чѣмъ ближе онъ подходилъ, тѣмъ болѣе она волновалась.“ Только когда онъ подошелъ къ ея головѣ, она вдругъ затихла

и мускулы ея затряслись подъ *тонкою нѣжною шерстью*. Вронскій погладилъ ея *крѣпкую* шею, поправилъ на остромъ загривкѣ перекинувшуюся на другую сторону прядь гривы, и придвинулся лицомъ къ ея растянутымъ, *тонкимъ*, какъ крыло летучей мыши, ноздрямъ. Она звучно втянула и выпустила воздухъ изъ напряженныхъ ноздрей, вздрогнувъ, прижала острое ухо и вытянула *крѣпкую* черную губу къ Вронскому, какъ-бы желая поймать его за рукавъ. Но вспомнивъ о намордникѣ, она встряхнула имъ и опять начала переставлять одну за другою свои *точеныя* ножки.“ Слова „точеный“, „тонкій“, „крѣпкій“ одинаково повторяются въ описаніи наружности Фру-Фру и Анны.

Вронскій любить лопадъ не какъ животное, а какъ почти разумное существо, какъ женщину,—онъ словно влюбленъ въ нее.

— „Успокойся, милая, успокойся, — сказалъ онъ, погладивъ ее еще рукой... Волненіе лошади сообщилось Вронскому: онъ чувствовалъ, что кровь прилиwała ему къ сердцу и что ему такъ же, какъ и лошади, хочется двигаться, кусаться; было и страшно, и весело.“ Отъ прелести Анны, въ которой есть что-то „бѣсовское“, „жестокое“ — ему тоже „и страшно, и весело“. Послѣ свиданія съ Фру-Фру отправляется онъ на свиданіе съ Анною. И тотъ-же хищный, грозовой, оргійный избытокъ животной жизни, который онъ только-что чувствовалъ въ себѣ и въ звѣрѣ, въ прекрасной „Божьей твари“, соединить его съ другою, столь-же прекрасною Божьей тварью—Анною.

Фру-Фру, какъ женщина, любитъ власть господина своего и, какъ Анна, будетъ покорна этой страшной и сладостной власти—даже до смерти, до послѣдняго вздоха, до послѣдняго взгляда. И надъ обѣими совершится неизбѣжное злодѣяніе любви, вѣчная трагедія, дѣтская игра смертоноснаго Эроса.

Во время скачекъ, когда Вронскій уже



обогналъ всѣхъ, и, достигая цѣли, напрягая послѣднія силы, Фру-Фру летитъ подъ нимъ, какъ птица, — „О, прелесть моя!“ — думаетъ онъ о ней съ безконечной лаской и нѣжностью. Она угадываетъ каждое движеніе, каждую мысль, каждое чувство всадника; у нихъ одна воля, одно тѣло, одна душа, между ними — „связь души съ тѣломъ“; они — одно. И въ восторгѣ, какъ-бы сверхъестественной окрыленности, въ сладострастномъ упоеніи полета человѣкъ и животное сливаются. О, въ это мгновеніе онъ, можетъ быть, любить Фру-Фру больше, чѣмъ Анну, болѣе чудесною и таинственною любовью.

Но вотъ — одно неловкое движеніе — „скверное, непростительное: неспѣшъ за движеніемъ лошади, онъ опустился на сѣдло, и вдругъ положеніе его измѣнилось, и онъ понялъ, что случилось что-то ужасное... Вронскій касался одной ногой земли, и его лошадь валилась на эту ногу. Онъ едва успѣлъ выпростать ногу, какъ она упала на одинъ бокъ, тяжело хрипя, и дѣлая, чтобы подняться, тщетныя усилія своей тонкою, потною шеей, она затрепыхалась на землѣ у его ногъ, какъ подстрѣленная птица. Неловкое движеніе, сдѣланное Вронскимъ, сломало ей спину. Но это онъ понялъ гораздо послѣ... А теперь онъ, шаясь, стоялъ на грязной неподвижной землѣ, и передъ нимъ, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнувъ къ нему голову, смотрѣла на него своимъ прелестнымъ глазомъ. Все еще не понимая того, что случилось, Вронскій тянулъ лошадь за поводъ. Она опять вся забила, какъ рыбка, треща крыльями сѣдла, выпростала переднія ноги, но, не въ силахъ поднять зада, тотчасъ-же замоталась и опять упала на бокъ. Съ изуродовавшимся страстью лицомъ, блѣдный и съ трясущеюся нижнею челюстью, Вронскій ударилъ ее каблукомъ въ животъ, и опять сталъ тянуть за поводъ. Но она не двигалась, а, уткнувъ хвостъ въ землю, только смо-

трѣла на хозяйна своимъ говорящимъ взглядомъ.

— „Ааа! — промычалъ Вронскій, схватившись за голову. — Ааа! что я сдѣлалъ! — прокричалъ онъ. — И проигранная скачка! И своя вина, постыдная, непростительная! И эта несчастная, милая, погубленная лошадь! — Ааа! что я сдѣлалъ.“

*„...Въ первый разъ въ жизни онъ испыталъ самое тяжелое несчастье, несчастье несправедливое, и такое, въ которомъ виною самъ.“*

Да, онъ прочелъ и понялъ страшный укоръ въ послѣднемъ, „говорящемъ“, чело-вѣческомъ взглядѣ звѣря, понявъ, что совершилъ дѣйствительно непоправимое злодѣяніе, принесъ въ жертву своей тщеславной прихоти въ жестокой игрѣ живую прекрасную Божью тварь, которую любилъ.

И какъ знать, не послала-ли ему судьба предостереженія въ гибели Фру-Фру? Не погубить-ли онъ точно такъ-же и Анну въ жестокой игрѣ? И здѣсь, какъ тамъ — „одно неловкое движеніе — скверное, непростительное“, но вѣдь невольное, нечаянное, — и слишкомъ напряженное существо ея сломится подъ непосильною тяжестью, упадетъ, „затрепыхается у ногъ его, какъ подстрѣленная птица.“

Этотъ неумолимый законъ слѣпного богамладенца, играющаго смертью и разрушеніемъ, Эроса, эта жестокость сладострастья, которая дѣлаетъ любовь похожей на ненависть, тѣлесное обладаніе похожимъ на убійство, — сказывается и въ самыхъ страстныхъ ласкахъ любовниковъ.

При взглядѣ на Анну, Вронскій „чувствовалъ то, что долженъ чувствовать убійца, когда видитъ тѣло, лишенное имъ жизни... Было что-то ужасное и отвратительное въ воспоминаніяхъ о томъ, за что было заплачено этою страшною цѣною стыда. Стыдъ передъ духовною наготою своей давилъ ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужасъ



убійцы передъ *тѣломъ* убитаго, надо рѣзать на куски, прятать это *тѣло*, надо пользоваться тѣмъ, что убійца приобрѣлъ убійствомъ. И съ озлобленіемъ, какъ-будто со страстью, бросается убійца на это *тѣло*, и тащить, и рѣжетъ его; такъ и онъ покрывалъ поцѣлуями ся лицо и плечи“.

Послѣ самоубійства Анны это-же самое *тѣло* онъ видитъ „на столѣ казармы, безстыдно растянутае посреди чужихъ, окровавленное, еще полное недавней жизни; закинутая назадъ уцѣлѣвшая голова съ своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на вискахъ, и на прелестномъ лицѣ, съ полуоткрытымъ румянымъ ртомъ, застывшее, странное, жалкое въ губахъ и ужасное въ остановившихся, незакрытыхъ глазахъ выраженіе, какъ-бы словами выговаривавшее то страшное слово,—о томъ, что онъ раскается,—которое она во время ссоры сказала ему.“

Въ этомъ „говорящемъ взглядѣ“ мертвыхъ глазъ не прочелъ-ли онъ тотъ-же укоръ, какъ въ „человѣческомъ“ взглядѣ убитаго имъ животнаго, и не понялъ-ли снова, какъ тогда, что въ жизни его произошло „самое тяжелое несчастье, несчастье неперправимое и такое, въ которомъ виною онъ самъ.“

Въ гибели человѣка, въ гибели звѣря совершилась одна трагедія, — въчпое насиліе сильнаго надъ слабымъ, преступленіе Эроса страстнаго противъ иного, безстрастнаго,—противъ Того, Кто сказали: „да будутъ всѣ едино,—какъ Ты, Отче, во Мнѣ, и Я въ Тебѣ, такъ и они да будутъ въ Насъ едино.“

Испытывая, углубляя человѣческое до животнаго и животное до человѣческаго, въ послѣдней глубинѣ обоихъ находятъ Л. Толстой первое, общее, единое, *соединяющее*, символическое.

Но пока онъ дороется до этихъ подземныхъ глубинъ,—сквозь какія каменные толщи, сквозь какія бездны плоти и крови ему

надо пройти. Отъ Анны Карениной, полной оргіинымъ, но вѣдь все-же невольнымъ, невиннымъ избыткомъ жизни (не вся-ли вина ся въ томъ, что она слишкомъ прекрасна, „и горить, и любить оттого,

Что не любить она не можетъ“)—

до этого „безстыдно-растянутаго на столѣ казармы окровавленнаго тѣла“—какой страшный путь.

Не кажется-ли, что у Л. Толстого послѣднее обнаженіе человѣка отъ всего человѣческаго, сведеніе подобія и образа Божія къ образу звѣриному, скотскому, — въ сладострастїи, въ болѣзни, въ дѣторожденїи, въ смерти,—граничить иногда съ безцѣльною и злорадною жестокостью? Онъ не довольствуется страшнымъ, онъ ищетъ до конца оголяющаго, циническаго, того смѣшного и страшнаго вмѣстѣ, что есть у Данте въ веселїи дьяволовъ, въ отчаянїи грѣшниковъ.

Послѣ Бородинскаго сраженія, на перевязочномъ пунктѣ, въ палаткѣ для раненыхъ „на столѣ сидѣлъ татаринъ, вѣроятно казакъ, судя по мундиру, брошенному подлѣ. Четверо солдатъ держали его. Докторъ въ очкахъ что-то рѣзалъ въ его коричневой мускулистой спинѣ.

— Ухъ, ухъ, ухъ!.. — какъ-будто *хрюкалъ* татаринъ и вдругъ, поднявъ свое скуластое, черное, курносое лицо, оскаливъ бѣлые зубы, начиналъ рваться, дергаться и визжать пронзительно-звонящимъ, протяжнымъ визгомъ.“

Это курносое черное лицо съ оскаленными бѣлыми зубами — не видѣніе-ли „Ада“ или „Страшнаго Суда“? Въ расщелинѣ какого-нибудь проклятаго „*хрюга*“ не могъ-ли бы точно такъ-же „хрюкать“ по свиному грѣшникъ, котораго мучаютъ бѣсы?

На другомъ столѣ въ той-же палаткѣ лежалъ большой, полный человѣкъ. „Нѣсколько фельдшеровъ навалились на грудь этому человѣку и держали его. Бѣлая большая полная нога быстро и часто, не переставая, дер-



галась лихорадочными трепетаніями. Человѣкъ этотъ судорожно рыдалъ и захлебывался. Два доктора молча—одинъ былъ блѣднѣе и дрожалъ — что-то дѣлали надъ другою, красною погой этого человѣка.“ Этотъ несчастный — красавецъ Анатолий, любимецъ женщинъ, женихъ Наташи, соперникъ князя Андрея.— „Его поднимали и успокаивали.

— „Покажите мнѣ... О-о-о! о! о-о-о! — слышался его, прерываемый рыданіями, испуганный и покорившійся страданію стонъ... Раненому показали въ сапогѣ съ запекшеюся кровью отрѣзанную ногу.

— „О! О-о-о!“ — зарыдалъ онъ, какъ женщина.“

Въ этой, часто и быстро дергающейся лихорадочными трепетаніями, блѣлой ногѣ изнѣженного красавца, въ этой животной-безмысленной и дѣтски-жалобной прихоти раненого увидѣть отрѣзанную часть своего тѣла, какъ-будто для того, чтобы въ послѣдній разъ проститься съ нею — есть нѣчто страшное и въ то же время смѣшное, *смѣшное въ страшномъ*, такъ-же, какъ въ свиномъ „хрюканіи“ тарарина.

Въ „Хозяинѣ и Работникѣ“ замерзшій купецъ Брежуновъ „застылъ какъ *мороженая туша*, и какъ были у него разставлены ноги, такъ *раскорячившись* его и отвалили съ Никиты.“ Казалось-бы все уже кончено. Л. Толстой, добродѣтельный старецъ Акимъ, продѣлалъ все, что ему нужно, надъ несчастнымъ Брежуновымъ—„доканалъ“ его, довѣлъ-таки этотъ кремень сквозь безконечные ужасы и муки плоти до христіанскаго размѣгченія, воскресенія, сгладилъ всѣ острые углы его личности, округлил до совершенной каратаевской „круглости“. Брежуновъ положилъ душу свою за брата,—умеръ въ Богѣ. Казалось-бы, можно и пожертвовать послѣднею, гениально-живою, живописною, но вѣдь и животною, циническою черточкою, закрыть ее отъ нашихъ глазъ тѣмъ суевѣрно-стыдли-

вымъ покровомъ, который древніе трагики набрасывали на искаженные лица умирающихъ героевъ. Но вотъ—какъ-будто вдругъ выглядываетъ изъ-за христіанскаго старца Акіма неисправимый язычникъ, старый лѣшій, дядя Ерощка, и съ, повидимому, невинною, нечаянною, на самомъ дѣлѣ лукавою насмѣшкою, мститъ своему двойнику за христіанское воскресеніе духа этимъ унизительнымъ, скотскимъ положеніемъ мертваго тѣла, которое, можетъ быть, когда-нибудь при звукѣ трубы и воскреснетъ въ нетлѣніе и будетъ принято на лоно Божье, а пока все-таки, безобразно и нелѣпо разставивъ ноги, „раскорячившись“, застыло какъ „мороженая туша“. Это—послѣдній, кажущійся ненужнымъ и кощунственнымъ, ударъ той *святыни человеческого тѣла*, во всей своей немощи и тлѣнности все-же „богоподобнаго“, которую и въ жизни, и въ смерти такъ умѣли чтить эллины-язычники въ противоположность язычникамъ-варварамъ.

А сколько *страшнаго - смѣшного* въ исторіи болѣзни Ивана Ильича. Здѣсь художникъ словно нарочно издѣвается надъ тою неодолимою человѣческою привычкою обманывать себя, закрывать глаза на послѣднюю животность своего тѣлеснаго существа, которая есть, можетъ быть, и ничтожный, но сколь нескоренный, сколь трогательный признакъ нашей сверхъ-животной духовности. Мы, наприимѣръ, узнаемъ, что „для испражнений Ивана Ильича были сдѣланы особые приспособленія и всякій разъ это было мученье. Мученье отъ нечистоты, неприличія и запаха, отъ сознанія того, что въ этомъ долженъ участвовать другой человѣкъ: ...выносить за нимъ приходилъ буфетный мужикъ Герасимъ... Одинъ разъ Иванъ Ильичъ, вставъ съ судна и не въ силахъ поднять панталоны, повалился на мягкое кресло и съ ужасомъ смотрѣлъ на обнаженные, съ рѣзко обозначенными мускулами—бесильныя ляжки.“



Съ какимъ безпощаднымъ упорствомъ остапавливается художникъ на противоположности молодого, здороваго, свѣжаго, чистаго, ловкаго, сильнаго, добраго, простаго мужика Герасима и грязнаго, дурно-пахнущаго, до потери человѣческаго достоинства изуродованнаго, опозореннаго болѣзнью барина Ивана Ильича.

Чтобы утишить боль онъ заставляетъ Герасима держать его высоко-поднятыя ноги на плечахъ.

— „Такъ, поддержи мнѣ такъ ноги повыше, можешь?“

— „Отчего-же, можно.“—Герасимъ поднялъ ноги выше.

И здѣсь, въ этихъ унижительныхъ положеніяхъ человѣческаго тѣла, въ этомъ созерцаніи своихъ обнаженныхъ ляшекъ, въ этихъ ногахъ его высоко вздернутыхъ на плечи Герасима есть то-же самое, какъ-будто злорадно-циническое — смѣшное и страшное, какъ въ раскоряченной мороженой тушѣ купца Брехунова.

Надо вообще замѣтить, что изобрѣтательность, утонченность пытокъ, всѣ эти „жжения огнемъ съ пристрастіемъ“, „дыбы“, „виски“ разнообразнѣйшихъ тѣлесныхъ и душевныхъ болей, угрызеній, раскаяній, ужасовъ, сквозь которые проводитъ Л. Толстой Ивана Ильича, своего героя или, лучше сказать, свою жертву, хотя-бы и съ благою христіанскою цѣлью, все-же нѣсколько напоминаютъ застѣнки *Святѣйшей Инквизиціи* или нашего Преображенскаго Приказа, гдѣ предсѣдательствовалъ одинъ изъ предковъ Льва Николаевича, „птенецъ гнѣзда Петрова“, начальникъ тайной канцеляріи, знаменитый графъ Петръ Андреевичъ Толстой.

Ивану Ильичу ли имѣть свой *характеръ*, свое живое лицо, свою особенную, единственную и незамѣнимую человѣческую личность? Вѣдь въ концѣ концовъ отъ него остается даже не звѣрь „ревушій“, „воюшій“, „хрю-

кающій“ отъ боли, даже не тѣло, а только кусокъ истерзаннаго, изглоданнаго страданіями, полусгнившаго *мяса*.

Итакъ, въ произведеніяхъ Л. Толстого нѣтъ характеровъ, нѣтъ личностей, нѣтъ даже дѣйствующихъ лицъ, а есть только созерцающія, страдающія,—нѣтъ *героевъ*, а есть только *жертвы*, которыя не борются, не противятся, отдаваясь уносящему ихъ потоку стихійно-животной жизни. Только-что вынырнувъ, показавшись на поверхности, эти человѣческія лица, тотчасъ же снова поглощаемы стихіями, уже навѣки погружаются и топчуть въ нихъ.

А такъ какъ нѣтъ героевъ, то нѣтъ и трагедій: всюду завязываются отдѣльные трагическіе узлы, но, не разрѣшаясь въ человѣческой личности, мысли, волѣ, снова уходятъ въ безличное, безмысленное, безвольное, нечеловѣческое; нѣтъ и объединяющей развязки, того, что древніе называли *катастрофой*. Въ океанѣ безбрежнаго эпоса все волнуется, движется, какъ отдѣльные блески и трепеты волнъ, все рождается, живетъ, умираетъ и снова рождается, — безъ конца, безъ начала.

И какъ нѣтъ освобождающаго ужаса, такъ нѣтъ освобождающаго смѣха. Ни разу, читая произведенія Л. Толстого, не только не разсмѣешься, но и не улыбнешься. Словно виситъ падо всѣмъ безоблачно-грозное, низкое, „мѣдное“ небо и давитъ такъ, что сердце, наконецъ, сжимается отъ тоски, и кажется, нечѣмъ дышать, нѣтъ воздуха.

Главные „герои“ или „жертвы“ Л. Толстого—все люди умные, честные, добрые, по крайней мѣрѣ, добродушные, простые, по крайней мѣрѣ, наивные; а между тѣмъ, намъ съ ними не по себѣ; есть въ нихъ что-то безпокоящее, тягостное, смутное, даже какъ-будто жуткое. Иногда словно вѣетъ отъ нихъ ото всѣхъ, даже отъ невиннѣйшихъ дѣвушекъ, „чистѣйшей прелести чистѣйшихъ



образцовъ—тѣмъ лѣснымъ, звѣриннымъ запахомъ, который свойственъ старому „лѣшему“, дядѣ Ерошкѣ. Зависитъ-ли это отъ нихъ самихъ или отъ ихъ создателя-художника—по никогда нельзя быть увѣреннымъ, что изъ-за знакомаго человѣческаго лица ихъ не выглянетъ другое, чуждое, стихійно-животное, что опи,—какъ Вольтеръ шутилъ по поводу „естественнаго состоянія“ Руссо,—„не станутъ на четвереньки и не побѣгутъ въ лѣсъ“, не завизжать страннымъ, дикимъ визгомъ, подобно Наташѣ во время охоты, не „захрюкаютъ“, какъ татаринъ, которому рѣжутъ спину или не закричатъ, какъ Иванъ Ильичъ, ужаснымъ крикомъ на „у“.

Уже Тургеневъ замѣтилъ это ощущение стѣсненности, какъ-бы отсутствіе какой-то высшей свободы, какого-то горняго воздуха, освѣжающаго дыханія, духа, духовности въ произведеніяхъ Л. Толстого и пыгался объяснить этотъ недостатокъ отсутствіемъ знанія. Не точнѣе-ли, однако, то, что Тургеневъ разумѣлъ подъ словомъ „знаніе“ назвать *сознаніемъ*? „Желаю вамъ свободы — свободы духовной“, писалъ онъ однажды Л. Толстому. „Войну и Миръ“ считалъ Тургеневъ однимъ изъ величайшихъ произведеній всемірной поэзіи, но въ то же время и „самымъ печальнымъ примѣромъ отсутствія истинной свободы, проистекающаго изъ отсутствія истиннаго знанія“. „Нѣтъ!“—замѣчаетъ онъ,—„безъ свободы въ обширнѣйшемъ смыслѣ — не мыслимъ истинный художникъ; *безъ этого воздуха дышать нельзя.*“

Передъ Бородинымъ, слѣдуя за войскамъ по Смоленской дорогѣ, князь Андрей увидѣлъ солдатъ, купавшихся въ небольшомъ пруду, у плотины. Былъ душный августовскій день, второй часъ послѣ полудня. „Солнце, красный шаръ въ пыли, невыносимо пекло и жгло... Вѣтру не было. Въ проѣздѣ по плотинѣ на него пахнуло тиной и свѣжестью пруда. Ему захотѣлось въ воду — какая-бы

грязная она ни была. Онъ оглянулся на прудъ, съ котораго неслись крики и хохотъ. Небольшой, мутный съ зеленою прудъ видимо поднялся четверти на двѣ, заливая плотины, потому что онъ былъ полонъ человѣческими, солдатскими, голыми, барахтающимися въ немъ, бѣлыми тѣлами, съ кирпично-красными руками, лицами и шеями. Все это голое, бѣлое, *человѣческое мясо*, съ хохотомъ и гикомъ, барахталось въ этой грязной лужѣ, какъ караси, набитые въ лейку. Весельемъ отзывалось это барахтанье, и отъ того оно особенно было грустно... Слышалось шлепанье другъ по другу, и визгъ, и уханье. На берегахъ, на плотинѣ, въ прудѣ, вездѣ было бѣлое, здоровое, мускулистое *мясо*...

— „То-то хорошо, ваше сіятельство, вы бы изволнли!“ — предложилъ одинъ изъ купающихся.

— „Грязно, — сказалъ князь Андрей, поморщившись... Онъ придумалъ лучше облитъ-ся въ сараѣ.“

„*Мясо, тѣло, chair à canon!*“—думалъ онъ, глядя и на свое голое тѣло, и вздрагивалъ не столько отъ холода, сколько отъ самому ему непонятнаго *отвращенія и ужаса при видѣ этого огромнаго количества тѣлъ, полоскавшихся въ грязномъ прудѣ.*“

Это же самое тѣло, „мясо“ видитъ онъ потомъ на перевязочномъ пунктѣ въ палаткѣ для раненыхъ: „все, что онъ видѣлъ вокругъ себя, слилось для него въ одно общее впечатлѣніе человѣческаго тѣла, которое, казалось, наполняло всю низкую палатку, какъ нѣсколько недѣль тому назадъ, въ этотъ жаркій августовскій день, это-же тѣло наполняло грязный прудъ по Смоленской дорогѣ. Да, это было то самое *тѣло*, „*мясо для пушекъ*“, видъ котораго еще тогда, какъ-бы предсказывая теперешнее, возбудилъ въ немъ ужасъ.“

Ужасъ человѣческаго тѣла, человѣческаго мяса вѣтъ надъ всѣми произведеніями



Л. Толстого. Кажется иногда, что весь міръ представляется ему этимъ грязнымъ прудомъ съ безчисленными барахтающимися голыми тѣлами подъ нависшимъ низкимъ небомъ и знойнымъ солнцемъ, — краснымъ шаромъ въ пыли, или этою низкою палаткою для раненыхъ съ тѣми-же самыми истерзанными, окровавленными тѣлами.

Такъ вотъ отчего душно; отчего кажется, что въ произведеніяхъ Л. Толстого „воздуха нѣтъ, безъ котораго дышать нельзя“, — по слову Тургенева: душно—отъ плоти и крови, отъ „человѣческаго мяса“. Слишкомъ все — плотское, плотяное, кровавое, мясистое. Или запахъ пеленокъ—въ дѣтской Наташи, въ смрадномъ человѣчьемъ гнѣздѣ, или запахъ крови—въ палаткѣ для раненыхъ. Душно, парить, какъ передъ грозою, а грозы нѣтъ, — все только надвигается, только собирается и не можетъ разразиться. Только томленіе, ожиданіе. „И все тянется, тянется и растягивается“—какъ въ бреду князя Андрея. Нѣтъ громового удара, ни молніи ужаса, ни молніи смѣха. Только предчувствія, только зловѣщіе отблески страшнаго „бѣлаго свѣта смерти“, безгромныя зарницы—

Какъ демоны глухонѣмые  
Ведутъ бесѣду межъ собой.

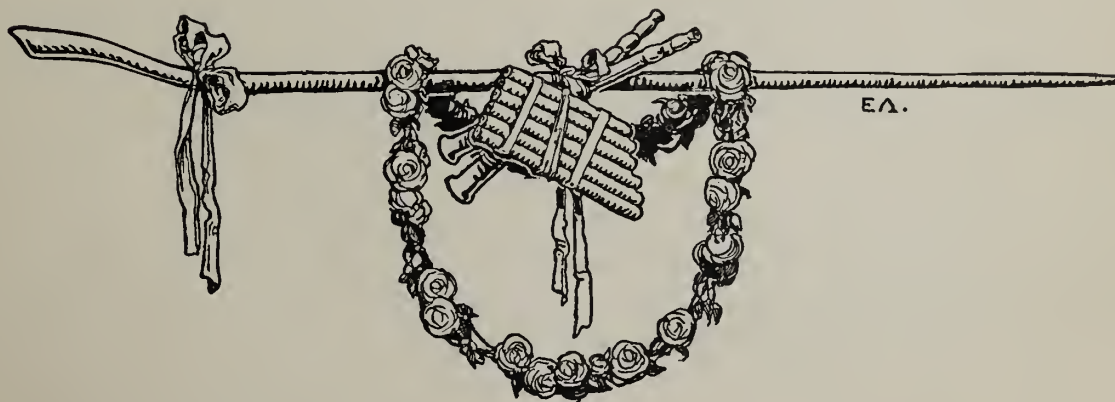
Иногда и сами герои-жертвы, какъ-будто

возмущаются, судорожно борются съ этимъ удушiемъ плоти и крови, бѣгутъ въ безплотное, безкровное христіанство, — въ отвлеченныя „умствованія“. Но какое это жалкое, безкрылое бѣгство! „Связь души съ тѣломъ“ не пускаетъ ихъ, связь плоти рождающей съ плотью рождаемой—семейная связь: „мы можемъ рисковать собой, но не дѣтьми“—по слову графини Марьи. И едва поднявшись, падаютъ они еще тяжелѣе, еще глубже въ грязную лужу съ барахтающимися голыми тѣлами. Тѣло — ихъ начало и конецъ, — тѣло разрушающееся въ смерти, продолжающееся въ дѣторожденіи. Или умираютъ они въ мукахъ, или въ мукахъ и для новыхъ мукъ рождаются,—иного выхода имъ нѣтъ.

Неужели нѣтъ выхода и для самого художника? Послѣдній-ли это предѣлъ, послѣдняя-ли ступень его творчества? Кажется, есть еще одна ступень. Но онъ достигаетъ ея не сознаніемъ, идущимъ противъ плоти къ тому, что безъ плоти, а лишь ясновидѣніемъ, идущимъ черезъ плоть къ тому, что за плотью.

И только здѣсь, на этой послѣдней ступени, въ этой, послѣдней, подземной глубинѣ есть для него выходъ въ другую половину міра, въ другое небо.

(Продолженіе будетъ).





# Художественная Хроника

## Θ. Бруни \*).

(По поводу столѣтія со дня рожденія).

Брюлловъ умеръ сравнительно рано, 52-хъ лѣтъ, но значеніе его и послѣ смерти не скоро ослабѣло, тѣмъ болѣе, что его убѣжденный помощникъ въ дѣлѣ обновленія и освѣженія академизма — Бруни, а также послѣдователи ихъ обоихъ, еще долгое время успѣшно боролись противъ враговъ, надвигавшихся на нихъ, въ лицѣ реалистовъ и націоналистовъ.

Бруни по всему своему внутреннему складу не такъ сильно, какъ оно сразу можетъ показаться, отличался отъ Брюллова, хотя и былъ болѣе затронутъ романтическимъ вѣяніемъ и особенно назарейцами. Однако онъ не отрекся, во имя ихъ ученія, отъ стараго, — отъ всего того „болонства“, которое впиталъ въ себя съ молокомъ матери; въ глубинѣ души своей и онъ оставался всю жизнь тѣмъ-же мнимымъ классикомъ, тѣмъ-же поклонникомъ такъ-называемаго „высокаго стиля“, драпировокъ, мускуловъ и мелодрамы, какимъ представляется Брюлловъ и всѣ единомышленники его, выросшіе на боготвореніи Лаокоона, Доминикина и Каммучини.

Даже жизнь Бруни имѣла кое-что общее съ жизнью Брюллова, но она протекала болѣе ровно, скорѣе въ какомъ-то величественномъ спокойствіи, нежели въ той оргіи успѣха, въ томъ шумѣ и гамѣ восторженныхъ овацій,

среди которыхъ безвыходно находился Брюлловъ.

Бруни былъ годомъ моложе Брюллова и также сынъ иностранца-художника, талантливаго декоратора, черезъ котораго, вѣроятно, и унаслѣдовалъ отъ своихъ итальянскихъ предковъ изумительную легкость работы и рѣдкое свое мастерство. Учился Бруни въ той-же Петербургской Академіи, и хотя не кончилъ ее съ медалью, но успѣлъ проявить такія недюжинныя способности, что самъ Шебуевъ настоялъ на томъ, чтобы отецъ послалъ его за-границу. Въ Римѣ лавры Каммучини, только-что тогда изготовившаго своего „Атилія Регула“, не дали ему покоя, и задолго до „Помпеи“ написалъ онъ свою „Камиллу“, по истинѣ мастерскую, но глубоко-фальшивую, какъ финалъ какой-нибудь ложноклассической трагедіи, вещь. Затронутый затѣмъ за живое грандіознымъ успѣхомъ Брюллова, онъ принялся за картину также колоссальныхъ размѣровъ — за своего „Мѣднаго змѣя“, который былъ оконченъ въ 1840 г., и имѣлъ такой-же, какъ и „Помпея“, успѣхъ въ Римѣ, но нѣсколько меньшій въ Петербургѣ. По возвращеніи въ Россію, онъ, какъ и Брюлловъ, былъ занятъ Исаакіемъ и въ потемкахъ этого собора схоронены наиболѣе значительныя изъ его религіозныхъ композицій.

Будучи впослѣдствіи ректоромъ Академіи, Бруни долгое время служилъ вѣрнымъ стражемъ ея традицій.

\*) Глава изъ приготовленнаго къ печати труда „Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ“.



Брюлловъ — вѣчный импровизаторъ, въ сущности легкомысленный человѣкъ — какъ *академическій дѣтель* не былъ опасенъ и злояреденъ. Онъ былъ опасенъ, какъ *художникъ*, увлекшій цѣлый народъ побрякушками своего творчества, но можно предположить, что, если бы отъ него зависѣло оффиціальное завѣдываніе художественными дѣлами, то онъ не могъ бы такъ душиить, такъ гасить все живое, какъ то дѣлалъ Бруни: въ Брюлловѣ не было для этого достаточно усидчивости, достаточно выдержки и убѣжденій.

Благодаря Бруни, то, что въ началѣ вѣка было безсознательнымъ перенпманіемъ, что завоевало себѣ всеобщія и нѣсколько безотчетныя симпатіи въ творествѣ Брюллова,—то самое въ 50-хъ и 60-хъ годахъ превратилось въ извѣстную систему, чуть было не сломившую новыя теченія, съ такими силачами во главѣ, какъ Перовъ и Крамской.

Талантъ Бруни былъ огромный и, пожалуй, не имѣлъ себѣ подобныхъ среди однородныхъ съ нимъ художниковъ, не только у насъ, но и на Западѣ; но чисто художественная его дѣятельность имѣла меньшее *значеніе* въ русскомъ искусствѣ, нежели дѣятельность Брюллова, такъ какъ Бруни былъ еще болѣе далекъ отъ русской жизни.

Если Брюлловъ всей своей безшабашной натурой, сво ей яко-бы „душой на распашку“—отлично гармонировалъ съ нравами тогдашняго художественнаго общества, отлично со всѣми сходилъ, словами и обращеніемъ очаровывалъ и привязывалъ къ себѣ людей, то Бруни, несмотря на свою чисто итальянскую мягкость и вѣжливость, далеко не пользовался такой симпатіей. Вѣчно молчаливый, сосредоточенный, насупившійся, онъ казался неприступнымъ; у него была особенная манера держать себя, какъ-будто умъ его былъ весь поглощенъ лицеизрѣніемъ таинственнаго, какъ-будто онъ весь виталъ въ горнихъ сферахъ; и это выходило тѣмъ болѣе убѣдительно, что

вовсе не было глупой позою, но только той формой самообмана, которая чаще всего встрѣчалась въ живописи XIX вѣка и такъ ясно выразилась въ Блэкѣ, Виртцѣ, Гюставѣ Моро и Редонѣ.

Бруни внушалъ уваженіе, доходившее до трепета. Необычайно „вѣско“ исполнялъ онъ ректорскія обязанности. Зато онъ со всѣмъ не сумѣлъ увлечь за собой толпу современниковъ своимъ творчествомъ, не могъ сдѣлаться ихъ идоломъ и не породилъ ни единого *истиннаго* послѣдователя. Онъ помогъ русскому искусству пойти по академической дорогѣ, но не сумѣлъ провести въ немъ на мѣсто Брюллово-Деларошевской формулы—своей собственной, хотя и выплывшейся полностью въ его произведеніяхъ.

Однако, если твореніе Бруни не было столь значительнымъ для своего времени, то оно пережило скоро отцвѣтшее твореніе Брюллова, и теперь все еще способно вводить въ обманъ, заставляя ложь принимать за истину, тогда какъ „Осада Пскова“ и „Взятіе Богородицы на небо“ радуютъ, по старой памяти, лишь сильно состарившихся юношей 40-хъ годовъ, по прежнему подавленныхъ величіемъ „Карла Великаго въ живописи“. Когда видишь прелестныхъ, мягкихъ и гибкихъ ангеловъ Бруни, путающихся въ дивныхъ, „съ большимъ вкусомъ“ развѣвającychся складкахъ ихъ облаченій, когда глядишь на его, тонко у Овербека и Фейта заимствованнаго, Спасителя, на его апостоловъ, такихъ добрыхъ, умныхъ и неумолимо серьезныхъ, то невольно вспоминаешь объ очевидной, подчасъ черезчуръ наивной, поверхности Брюллова, и тогда готовъ воскликнуть: вотъ по истинѣ религіозная живопись, вотъ святость, душа, проникновеніе и откровеніе.

Брюлловъ, не смотря на все свое сходство съ болонцами, въ сущности сильно уступалъ имъ: онъ былъ слишкомъ засушенъ суровой



и тупой школой Андрея Иванова, и слишком опошлится затѣмъ среди варварскаго въ художественномъ отношеніи общества, чтобы равняться ученому Карраччи, соблазнительному Гвидо, мрачному Гверчино и умному Дзампьерни. Совѣмъ другое—Бруни, который былъ *достойнымъ* наслѣдникомъ всѣхъ этихъ художниковъ и великолѣпно впиталъ въ себя ихъ изумительное мастерство, подобно имъ стумѣлъ развиваться до высшей точки школьнаго совершенства. Мало того, ему удалось придать къ унаслѣдовавшему отъ нихъ эклектическому фонду, состоящему изъ заимствованій у Рафаэля, Ліонардо и Буанаротти (заимствованій такъ остроумно ими претворенныхъ въ нѣчто болѣе доступное для толпы, болѣе гибкое, растяжимое и прельстительное)—еще одну, новую прелесть: прелесть святости, пикантнаго мистицизма, чего-то и сладострастнаго и чистаго. Брюлловъ грубъ; если съ нимъ еще не совѣмъ порѣшили, то благодаря только отсутствію у насъ въ обществѣ и даже среди художниковъ любовнаго и глубокаго отношенія къ искусству. Бруни, напротивъ того, могъ-бы импонировать не только у насъ; подобно нѣкоторымъ западнымъ художникамъ, онъ представляется какимъ-то загадочнымъ, какъ-будто глубокимъ, какъ-будто понявшимъ сверхчувственное и таинственное — въ немъ есть и аскетическая прелесть нѣкоторыхъ прерафаэлитовъ, попавшая къ нему вѣроятно отъ назарейцевъ, и рядомъ съ этимъ что-то обольстительное, ядовито-сладострастное, что встрѣчается у Альбано и Франческни.

Въ нѣкоторыхъ вещахъ эта чувственная сторона выглянула вполне откровенно, безъ всякой примѣси, и эти вещи даютъ намъ настоящаго Бруни, помимо его воли и сознанія, раскрываютъ всю глубину языческой души его, и только эти его произведенія, вѣроятно, сохраняютъ свою прелесть даже и тогда, когда всѣ его полу-Корнеліанскія

полу-Гвидовскія грандіозныя композиціи уже никого не будутъ обманывать. Эти его вакханки, паяды и амуръ дѣйствительно *прекрасны*; его боги, если и не боги древне-греческаго Олимпа, то того Олимпа, который былъ открытъ Рафаэлемъ; и замѣчательно, что въ этихъ картинахъ Бруни виденъ поворотъ не къ жеманности XVII и XVIII вѣка, а скорѣе къ самому Рафаэлю, и не такой поворотъ, который былъ въ Егоровѣ — жалкій академическій плагиатъ, жалкія потуги угнаться за Геніемъ красоты,—но проявленіе той-же откровенной, здоровой и мощной чувственности, которая составляли основу личности великаго Урбинца.

Однако, не эти картины, которыхъ самъ „мистикъ“ Бруни, вѣроятно, стыдился, составили славу его, не ихъ ставилъ онъ въ примѣръ молодымъ поколѣніямъ, не въ угоду имъ проклиналъ все новое и свѣжее, что росло вокругъ него. Бруни былъ дитя слишкомъ изолгавшейся эпохи, чтобы вѣрить даже той правдѣ, которая была въ собственной душѣ его, а если ужъ онъ самъ не вѣрилъ, то никого и не могъ заставить повѣрить, тѣмъ болѣе, что такихъ вещей онъ мало и сдѣлалъ въ своей жизни. Славу Бруни, наоборотъ, составило какъ-разъ то, въ чемъ ярче всего выразился „болошизмъ“ его: тѣ, претендующія на глубину и мистицизмъ, дѣйствительно превосходно исполненныя, но, въ сущности, только велерѣчивыя и риторическія религіозныя картины, въ которыхъ больше хитроумной поддѣлки, нежели истиннаго, свободнаго творчества.

*Александръ Бенуа.*



## Мюнхенскія выставки.

### I.

#### *Glaspalast.*

Мнѣ цѣлый день припало провести на выставкѣ въ „Glaspalast“ наканунѣ ея оффиціального открытія. Люди въ синихъ блузахъ бѣгали изъ зала въ залу, приносили и уносили картины, развѣшивали ихъ по стѣнамъ, снова снимали и опять вѣшали; другіе люди въ бѣлыхъ блузахъ, выпачканныхъ въ гипсѣ и краскахъ, разставляли сотни ослѣпительно бѣлѣвшихъ головъ, фигуръ и группъ, тутъ-же пачкали ихъ грязно-желтой краской и раскрашивали ихъ пьедесталы подъ мраморъ и черное дерево; еще другіе люди съ палитрами въ рукахъ дописывали и переписывали развѣшанныя картины, лакировали ихъ, чистили тусклые рамы, темнили слишкомъ блестящія, и все это суетилось, шумѣло, бранилось. Былъ здѣсь еще одинъ разрядъ людей, совершенно непохожихъ на всѣхъ остальныхъ,—это люди съ записными книжками и карандашами. Тѣ изъ нихъ, которые были постарше, потолще и поувѣреннѣе, очень снисходительно разговаривали съ художниками, показывая имъ плохія и хорошія вещи, и тутъ-же, попутно, разъясняли истинныя задачи искусства; они то и дѣло сравнивали Дефрегеровскую голову съ головой „Мениппа“ Веласкеза, Парлаги съ Джорджіоне и Брандта съ Рубенсомъ, они сыпали именами, цифрами, непонятными словами. Другіе, совсѣмъ молодые, очень худые и чрезвычайно робкіе, прислушивались къ рѣчамъ старыхъ, толстыхъ и увѣренныхъ и заносили въ свои книжки всѣ имена, цифры и непонятныя слова; они искали случая знакомиться съ „знаменитыми“, унижались передъ ними и глазами показывали другъ другу на проходившее мимо „свѣтило“.

Иной наивный человѣкъ навѣрное вынесъ

бы впечатлѣніе, что дѣлается важное, совсѣмъ необыкновенное дѣло, и могъ-бы не на шутку призадуматься: ужъ и въ самомъ дѣлѣ, не пострадаетъ-ли искусство, если тотъ длинноволосый юноша не успѣетъ какъ слѣдуетъ подрумянить своего вечерняго неба, если почтенный господинъ въ синихъ очкахъ не вычернить своей золотой рамы и старый, толстый и увѣренный критикъ не докажетъ своего блестящаго, на первый взглядъ, можетъ быть, и парадоксальнаго положенія „о вліяніи Скварчіоне и Ботичелли на творчество Грюцнера и Зихеля“.

Я знаю, нѣтъ ничего легче, какъ бранить выставки во вкусѣ „Glaspalast“,—это не ново, заслуги въ этомъ не много, да оно и порядкомъ наскучило; но когда вспомню, въ какомъ несносномъ царствѣ самаго пошлаго художественнаго производства пришлось мнѣ провести день, когда подумаю, что, благодаря вѣчнымъ перевѣшиваніямъ, я имѣлъ еще совершенно исключительное счастье по два и по три раза сталкиваться съ вещами, отъ которыхъ только-что малодушно бѣжалъ,—я не въ состояніи ограничиться двумя умѣренными, холодно-изысканными фразами.

Удивительно сильны традиціи этого сорта выставокъ: вы проходите рядъ знакомыхъ залъ и готовы биться объ закладъ, что видѣли уже все это въ прошломъ году и на томъ-же самомъ мѣстѣ. Совершенно тѣ-же неаполитанцы въ синихъ костюмахъ, на синемъ небѣ, написанные „пунктированной акварелью“; тѣ-же, что и въ прошломъ году, монахи на фонѣ бѣлой стѣны. Вы уже издали видите въ слѣдующей залѣ пріятно улыбающихся вамъ тирольцевъ и тиролекъ съ лицами, написанными въ свѣтло-розовыхъ „лицевыхъ“ краскахъ; они не просто похожи на прошлогоднихъ, а это они самые и есть. Вы были-бы чрезвычайно озадачены, если-бы въ третьей залѣ, въ углу не оказалось прошлогодней „берлинской кокотки“ съ электрическимъ фо-



наремъ на затылкѣ и рядомъ съ ней „Св. Франциска“ съ голубымъ лицомъ, лиловой козой и зеленой лупой,—картины „современной“, ибо для всѣхъ уже очевидно, что единственный смыслъ современнаго искусства состоитъ въ томъ, чтобы лицо не было похоже на лицо, коза не была-бы козой и луна не напоминала-бы луны. Конечно, вы найдете и злополучную кокотку, и бѣднаго Франциска, осужденныхъ вѣчно появляться на тѣхъ-же мѣстахъ: за годъ они ничуть не измѣнились.

Какой ужасъ! Вѣдь это трудъ Сизифа! Неужели есть въ немъ хоть какой-нибудь смыслъ? А между тѣмъ, художники творятъ, публика смотритъ, коллекціонеры покупаютъ, и господа съ записными книжками пишутъ; и такъ изъ года въ годъ, такъ было десять лѣтъ тому назадъ и тоже будетъ черезъ десять лѣтъ. И весь этотъ хламъ куда-то исчезаетъ; пройдутъ годы—и никто о немъ не вспомнить.

Само собой разумѣется, что, скитаясь по выставкѣ, вы набредете на нѣсколько порядочныхъ вещей; онѣ звучатъ какимъ-то страннымъ диссонансомъ среди этой оргіи посредственности. Вы найдете цѣлый залъ *Ленбаха*, въ немъ нѣсколько хорошихъ портретовъ и одинъ превосходный—его семейный портретъ. Какъ и всякій въ высокой степени производительный художникъ, Ленбахъ нерѣдко способенъ рядомъ съ чудной вещью дать нѣсколько неудачныхъ, иногда очень слабыхъ; всѣ онѣ носятъ характеръ Ленбаха, его печать, печать мастера, и въ то же время могутъ рѣзать глазъ своими недостатками. Такими-же продуктивными художниками были Тинторетто и Рубенсъ; и существуютъ произведенія, несомнѣнно принадлежащія этимъ мастерамъ, вызывающія въ насъ полное недоумѣніе: неужели художникъ могъ этимъ удовлетвориться, могъ выпустить изъ своей мастерской такую вещь? Это дѣло темперамента. Художники этого типа съ самымъ легкимъ

сердцемъ способны подписать свое имя подъ завѣдомо слабой вещью, всѣ недостатки которой они, можетъ быть, даже не безъ нѣкотораго полусознательнаго кокетства, прекрасно видятъ. Случается, однако, и такъ, что они ихъ просто не замѣчаютъ и удивятся, если имъ укажутъ на нихъ. Это—художники, въ большинствѣ случаевъ, жизнерадостные, страстные, неудержимыя натуры. Прямая противоположность ихъ—Леонардо, вѣчно собой недовольная, гораздо болѣе уравновѣшенная натура; онъ постоянно уничтожаетъ то, надъ чѣмъ долго работалъ, передѣлываетъ безъ конца; онъ „Тайную Вечеръ“ до самой смерти не считаетъ оконченной и удавшейся. Однако, несмотря на то, что венеціанскія церкви переполнены сотнями саженныхъ холстовъ Тинторетто, живопись которыхъ очень сомнительна, онъ остается тѣмъ-же великимъ венеціанцемъ, дивнымъ, недостижимымъ, ибо творчество такого художника не измѣряется отдѣльными холстами. Такъ же точно, неудачныя вещи Ленбаха не подрываютъ величины этого мастера—ошибка, въ которую многие впадаютъ, рассматривая иные изъ его портретовъ.

*Шустеръ Вольданъ* неизмѣримо слабѣе, нежели онъ былъ въ прошломъ году; портретъ дамы съ амурами изъ рукъ вонъ плохъ; лучше другихъ его вещей—большой холстъ съ нѣсколько вычурнымъ названіемъ: „*Odi profanum volgus et arceo*“, изображающій обнаженную женщину, лежащую на травѣ, подлѣ нея другую женщину въ современномъ костюмѣ и прусскаго офицера въ золотой гвардейской каскѣ—три портрета. Знаменитый стихъ Горація надо отнести, очевидно, па-счетъ смѣлости и нѣкоторой экстравагантности замысла; въ картинѣ есть недурные по живописи куски, много красиваго въ движеніяхъ фигуръ, но и какая-то непріятная холодность; въ ней есть доля поэзіи, но и она скорѣе обдастъ васъ холодомъ, нежели со-



грѣвается, какъ-будто это не поэзія чувства, а поэзія разсудка.

„Glaspalast“ состоитъ изъ ряда отдѣльных группъ художниковъ; каждая имѣетъ свое собственное жюри; такихъ группъ въ этомъ году на выставкѣ—14. Приличнѣе другихъ „Luitpold-Gruppe“, членами которой состоятъ Шустеръ-Вольданъ, Экстеръ, — бывший сецесионистъ, Гизисъ и др.; затѣмъ „Künstlerbund Karlsruhe“ и въ первый разъ появившаяся „Münchener Gruppe G.“. Изъ Карлсруэ прислано нѣсколько недурныхъ холстовъ и много плохихъ; въ числѣ самыхъ слабыхъ есть двѣ вещи знаменитаго Тома, лучшая-же вещь—небольшая картина „Сѣятель“ того-же Тома, написанная имъ восемь лѣтъ тому назадъ. Очень немногіе ее замѣчаютъ, потому что она плоха по рисунку и совсѣмъ не интересна по живописи, но въ ней есть одно ничѣмъ не замѣнимое достоинство: глубокое, интенсивное чувство. Въ фигурѣ стараго сѣятеля съ поникшей головой, опущенными внизъ глазами, одиноко шагающаго по голому полю сказалась вся тихая, мирная натура художника, и вы заражаетесь этимъ мирнымъ чувствомъ сами; въ этомъ холстѣ столько безграничной любви къ землѣ, вспаханной, рыхлой; любви къ таинственнымъ чарамъ спускающагося на эту землю вечера, что вы заражаетесь и этой любовью. Какое-то причудливое сочетаніе дѣтской наивности съ задумчивостью созерцателя-старца.

„Münchener Gruppe G.“ состоитъ изъ сотрудниковъ журналовъ „Jugend“ и „Simplicissimus“, выставившихъ уже и въ прошломъ году, но въ качествѣ особой группы выступившихъ только теперь. Свой кружокъ они назвали „Scholle“, конечно, не въ геологическомъ значеніи этого слова; это та „глыба“ рыхлой земли, которую взрываетъ остріе плуга. Они, какъ Тома, поэты вспаханной земли, уходящихъ въ безконечную даль полосъ взороненнаго поля, поэты зеленыхъ всходовъ,

желтыхъ нивъ, запаха сѣна. „Запахъ сѣна“—это названіе вещи, выставленной основателемъ и вдохновителемъ кружка — *Эйхлеромъ*. Въ ней есть извѣстное настроеніе, но настроеніе уже виданное не разъ; то-же, что искалъ художникъ и что такъ часто ему удавалось въ чудесныхъ рисункахъ, появившихся въ послѣдніе четыре года въ „Simplicissimus“ и „Jugend“, — на этотъ разъ не вышло. Тотъ, кто не слѣдилъ за этими исканіями новыхъ настроеній, столь характерныхъ для „Jüngst-Deutschland“—для „наиболѣе молодой Германіи“, тотъ не увидитъ здѣсь ничего, кромѣ довольно банальнаго пейзажа съ настроеніемъ. Нѣсколько новѣе и, такъ сказать, неожиданнѣе покажется ему другой холстъ Эйхлера—„Весенняя гроза“ со странно утрированными, глубоко синими цвѣтами, разсыпанными по бѣлому песчаному берегу озера, освѣщенному яркимъ солнцемъ, и съ черными тучами, нависшими надъ зеленой водой.

Одинъ изъ наиболѣе талантливыхъ товарищей и послѣдователей Эйхлера — *Вальтеръ Георги*, выставилъ большой холстъ „Сборъ картофеля“, трактованный съ подкупающей простотой и съ довольно удавшимся расчетомъ на декоративность впечатлѣнія.

На выставкѣ есть огромная зала, наполненная произведеніями *Фр. Каульбаха*, одного изъ немногихъ „любимцевъ“ Германіи. Его громадная популярность, и популярность далеко не въ одной лишь большой публикѣ, — одна изъ тѣхъ загадокъ, отъ разрѣшенія которыхъ я навсегда отказался. Его имя не унаслѣдовано имъ исключительно отъ стараго Вильгельма Каульбаха, которому онъ приходится внучатымъ племянникомъ, потому что „der Alte“ оставилъ сына, извѣстность котораго все-же никогда не выходила за предѣлы круга читателей „Gartenlaube“. Фрицъ Августъ Каульбахъ надѣленъ однимъ несомнѣннымъ даромъ—поддѣлываться подъ всѣхъ, кто ему въ данную минуту нравится, и съ такимъ



искусствомъ прятать свою собственную личность попеременно за Рубенса, Веласкеза, Тициана, Гвидо Рени (и на него поднимается рука!) Ватто, Вильямса, даже Бёклина и Штука,—что отъ него самого не остается и слѣда. Въ особенности искусно онъ прячется за Ленбаха, и его рисунки головъ едва-ли можно было-бы отличить отъ Ленбаховскихъ рисунковъ, еслибы у Каульбаха не было еще одного незамѣнимаго дарованія—вносить во все, за что онъ берется, тотъ особый ароматъ, который въ Германіи давно нашелъ свое настоящее слово: „Kitsch“. И какъ-то странно Германіи гордиться этимъ художникомъ. когда она уже достаточно горда Беклиномъ, Ленбахомъ, Менцелемъ, Клингеромъ, Тома, Марэ, Штукомъ.

Игорь Грабарь.

Мюнхенъ.  
Іюль.

---

### Письмо въ редакцію.

Смѣшно и жалко, когда участвующихъ въ журналѣ хвалить тотъ-же журналъ, или кто-нибудь въ этомъ журналѣ. Въ эту смѣшную и жалкую роль мнѣ, однако, хочется стать на минуту, еще не дочитавъ до конца статьи г. Мережковского „Левъ Толстой и Достоевскій“, въ № 13—14 „Міра Искусства“. Въ каждомъ номерѣ авторъ *даритъ* насъ; я не могу больше выразить свое чувство къ читаемому, какъ сказавъ, что трудъ этотъ есть новое *слигаемое* въ нашей литературѣ, *прибавленіе* къ ней, большая или малая—но *постоянная* величина въ ней. Сколько разъ я читалъ Толстого; но критикъ подошелъ и *подчеркнулъ* — и я увидѣлъ *впервые*. Этотъ „прозрачный звукъ“ лошадиныхъ копытъ, „круглый запахъ“ Платона Каратаева, „улыбка, слышащаяся въ ночномъ разговорѣ“ послѣдняго же, да и все, все, что онъ (Мереж-

ковский) соединяетъ въ чудномъ опредѣленіи: *ясновидѣніе плоти*—указано, разъяснено, формулировано удивительно, прекрасно, поучительно. Да, какой смыслъ былъ-бы въ литературѣ, если-бы мы не *учились* изъ нея. И Мережковский это дѣлаетъ. А долгъ читателя, честнаго читателя, сказать—*вижу, благодарю*. Простите, что внѣ формъ и обычаевъ пишу эти строки, и не откажите, однако, дать имъ мѣсто на страницахъ Вашего уважаемаго журнала. Дабы и многіе, безъ сомнѣнія, читатели сказали облегченнѣе: „не мы одни, и мы не безъ причины восхищались.“

Читаю дальше о „душевномъ человѣкѣ“—какъ стихіи Толстого, о „запахѣхъ, тонкихъ и томительныхъ, вѣковъ и cadaго вѣка, о тупости Толстого къ „вещамъ“, которыя у человѣка и *вокругъ* человѣка, о непостижимости для Толстого „сумеречно-звѣзднаго“... все удивительно! удивительно!

Для меня, быть можетъ, потому особенно сладко, что какъ-бы откуда-то мной *ожидалось* многое... Я какъ будто спалъ ночью и видѣлъ неясный сонъ; всталъ по утру, пашелъ на столъ книгу и прочелъ въ ней то, что видѣлъ во снѣ, но ясно...

Обращаясь же къ письму прекраснаго и милаго автора, думаю: при чуткости хрестоматоровъ—сколько изъ этого *классическаго образца* критики должно-бы войти въ хрестоматіи! Вотъ па чемъ могли-бы учиться и *развиваться*, духовно зрѣть, *возрастать* какъ-бы въ *жизненномъ опытѣ* и въ изощренной наблюдательности наши ученики. Уже послѣднее пишу какъ педагогъ.

Примите увѣренія въ совершенномъ моемъ почтеніи.

В. Розановъ.

Спб. 19 іюля 1900 г.

---



## Письма изъ Берлина.

### I.

Каждый разъ, прїѣзжая въ Берлинъ, поражаешься его быстрымъ ростомъ. Повсюду новыя постройки, новыя улицы, новыя памятники. Надо замѣтить, что, если постройки нѣмецкихъ архитекторовъ и не всегда отвѣчаютъ эстетическимъ требованіямъ, зато онѣ обыкновенно поражаютъ своимъ техническимъ совершенствомъ. Видно, что строители обладаютъ знапіемъ дѣла и большимъ умѣніемъ приспособляться къ самымъ разнообразнымъ условіямъ. Къ числу выдающихся новыхъ построекъ въ Берлинѣ надо отнести большой домъ польской аптеки на Фридрихштрассе и нѣсколько зданій на Кантъ - Штрассе, за Тиргартеномъ. Здѣсь воздвигнуты, одно возлѣ другого, зданія выставокъ Сецессионъ, театра „Am Westen“ и, наконецъ, какой-то большой ресторанъ. Въ общемъ, замѣчается стремленіе пользоваться при постройкѣ старыми нѣмецкими формами или новыми, такъ называемыми „декадентскими“. Тѣ времена, когда берлинская аристократія строила свои роскошные дома-особняки въ „помпейскомъ стилѣ“, прошли, повидимому, безвозвратно.

Вышеназванная польская аптека можетъ служить хорошимъ образцомъ современной берлинской архитектуры. Легкія простыя колонны изъ бѣлаго песчаника идутъ во всю вышину зданія, поддерживая оригинальный, довольно широкой карнизъ. Промежутки между колоннами заняты сплошь окнами. Въ нижнемъ этажѣ помѣщается роскошно отдѣланная аптека. Прилавки, мебель, шкапы — на видъ такъ удобны, практичны и аппетитны, что, кажется, самыя лекарства почтеннаго аптекаря должны быть особенно дѣйствительны. Общее впечатлѣніе отъ всего зданія крайне пріятное. Нѣтъ назойливыхъ изломанныхъ линій, нѣтъ поддѣльных формъ

готики или „Hochrenaissance'a“. Нужно замѣтить, что современный модный стиль въ Берлинѣ очень распространенъ и, перейдя въ руки лавочниковъ, пріобрѣлъ довольно-таки жалкій и скучный характеръ. Этотъ стиль обозначаютъ здѣсь столь популярнымъ словомъ „Secession“, и въ газетахъ то и дѣло читаешь объявленія о продажѣ самыхъ разнообразныхъ „сецессионныхъ“ предметовъ: мебели, почтовой бумаги, обоевъ, ювелирныхъ издѣлій и т. д. и т. д. Если въ обывательскомъ Берлинѣ, несмотря на нерѣдкіе случаи дешеваго модничанья, все-таки встрѣчаются образцы прикладного искусства, свидѣтельствующіе о художественномъ вкусѣ нѣмцевъ, то въ области оффиціального берлинскаго искусства замѣчается что-то пеладное. Хотя пресловутое зданіе рейхстага и отвращаетъ всѣхъ своимъ безкуснымъ, тяжелымъ и грубымъ богатствомъ, но все-таки оно достигаетъ своей цѣли, достаточно ярко символизируя собою молодую имперію. Но послѣдніе продукты творчества поощряемыхъ Вильгельмомъ архитекторовъ и скульпторовъ — прямо комичны. Въ первую очередь надо поставить памятникъ Вильгельму I. Сдѣланъ онъ, какъ извѣстно, по проэкту Бегаса, и денегъ на него, повидимому, не жалѣли. Нынче вообще не умѣютъ дѣлать памятниковъ, и потому къ Бегасу нельзя относиться строго. Его проектъ конной статуи императора, окруженной колоссальной галлереей, такъ же плохъ, какъ безчисленные памятники, воздвигнутые въ Италіи въ честь Гарибальди и Виктора Эммануила, или безконечныя „Республики“, разсыпанныя по всѣмъ угламъ Франціи. Безвкусіе современныхъ памятниковъ есть знаменіе времени, и возмущаться этимъ не приходится. Но можно и заурядную вещь выполнить хорошо. Памятникъ же Вильгельму сдѣланъ такъ, что кажется, вотъ-вотъ онъ сейчасъ провалится, или барельефы на галлереѣ размокнутъ. Говорятъ, что строители очень спѣшили постройкой. Но





это не извиненіе. Смѣшно видѣть уже провалившійся около статуи каменный полъ и подѣтки выбитые изъ камня ключи, пожи и чуть-ли не сапоги, убого висящіе на колоннахъ галлерей, напоминающей „Trinkhalle Promenade“ нѣмецкихъ курортовъ. Странно, что именно тамъ, гдѣ нѣмцы могли блеснуть своей техникой и своими знаніями—они такъ сплосковали. Недалеко отъ памятника, противъ дворца, возвышается уже почти готовый соборъ, свидѣтельствующій о томъ, что казенное лютеранство инстинктивно льнетъ къ „великолѣпію“ католичества. Говорить объ этомъ соборѣ съ художественной точки зрѣнія, нечего. Чувствуется, что это не продуктъ религіознаго творчества, а спѣшная работа нѣмецкихъ чиновниковъ, совершенно справедливо находящихся, что въ большомъ городѣ долженъ быть и большой соборъ.

Но ни соборъ, ни памятникъ Вильгельма не могутъ сравниться съ новой затѣей берлинцевъ—съ пресловутой „Siegesallee“. Въ Тирлартенѣ, по обѣимъ сторонамъ широкой аллеи, которая идетъ отъ золотого ангела въ юбкѣ, балансирующаго на вершинѣ колоссальной, стоймя поставленной пушки, разставлены съ небольшими промежутками бѣлыя мраморныя группы различныхъ „побѣдителей“ германскаго происхожденія. Все больше Гогенцоллерны. Это обиліе однообразныхъ, бездарныхъ, бѣлыхъ изваяній напоминаетъ Санта-Санта въ Генуѣ или просто даже монументный магазинъ. Повидимому, Вильгельмъ II очень интересуется этой затѣей, такъ какъ аккуратно присутствует на открытіи каждой новой группы, и щедро награждаетъ орденами своихъ вѣрноподданныхъ чиновниковъ-скульпторовъ.

Ф.

## Свѣдѣнія.

Генрихъ Фогелеръ (род. въ 1872 г.) принадлежитъ къ группѣ тѣхъ нѣмецкихъ художниковъ, которые поселились еще въ 1889 году въ маленькой деревушкѣ Ворпсведе, на сѣверѣ Германіи, между Бременомъ и Гамбургомъ. Переселяясь въ деревню, старшіе товарищи Фогелера—Мэккензенъ, Модерзонъ, Винненъ, Овербекъ и др. руководились тѣми-же побужденіями, какъ и ихъ великіе учителя — Барбизонцы. Удаляясь отъ шумнаго города, они хотѣли стать ближе къ природѣ, этому первому и главному источнику вдохновенія. Если размѣры дарованія молодыхъ германцевъ не позволяютъ даже и сравнивать ихъ съ великими французами 30-хъ—40-хъ годовъ, то, тѣмъ не менѣе, намѣренія ихъ, а также и проявленная ими неподдѣльная любовь къ природѣ и искусству, заслуживаютъ всяческаго одобренія.

Въ то время, какъ товарищи Фогелера завоевали себѣ симпатіи какъ живописцы-колористы, самъ онъ обращаетъ на себя вниманіе главнымъ образомъ какъ рисовальщикъ-иллюстраторъ. Его тонко стилизованные орнаменты производятъ впечатлѣніе чего-то необыденнаго, и вмѣстѣ съ тѣмъ лишенаго всякой вычурности, такъ какъ въ основѣ этихъ произведеній лежатъ непосредственныя наблюденія художника надъ природой.

Помѣщенные въ нынѣшнемъ номерѣ иллюстраціи художника заимствованы изъ сборника его стихотвореній, иллюстрированныхъ имъ самимъ, а также изъ журналовъ „Die Insel“ \*) и „Kunst und Decoration“.

\* \* \*

Въ настоящемъ номерѣ помѣщенъ рядъ снимковъ съ произведеній тѣхъ француз-

\*) Замѣтка объ этомъ журналѣ была помѣщена въ № 5—6 „М. П.“ за 1900 г.



скихъ художниковъ, которые извѣстны подъ общимъ названіемъ Барбизонцевъ. Барбизонъ—это небольшой поселокъ, расположенный среди знаменитаго Фонтенблосскаго лѣса. Сюда въ началѣ 30-хъ годовъ перекочевали изъ Парижа молодые художники Коро, Діазъ, Браскасса, Руссо, и др. Въ 1849 году къ нимъ присоединился самый замѣчательный мастеръ всей группы—Ж. Ф. Милле. Здѣсь не мѣсто входить въ оцѣнку творчества этихъ знаменитыхъ художниковъ, тѣмъ болѣе, что талантливую и толковую ихъ характеристику читатели найдутъ въ одномъ изъ ближайшихъ выпусковъ книги проф. Мутера. Отмѣтимъ только, что вліяніе Барбизонцевъ на современное искусство—поразительно. Всѣ нынѣшніе голландскіе художники, во главѣ съ престарѣлыми патріархами Израэльсомъ и Мездагомъ, связаны съ ними самыми тѣсными узамы \*). Подъ благороднымъ вліяніемъ Милле находился также недавно скончавшійся итальянскій художникъ Сегантини \*\*), наконецъ, современныи англійскій (шотландскій), нѣмецкій и французскій пейзажъ находится въ значительной мѣрѣ подъ вліяніемъ Коро и его знаменитыхъ сподвижниковъ.

Всѣ картины, снимки съ которыхъ помѣщены въ нынѣшнемъ номерѣ, находятся въ Россіи, а именно въ Третьяковской галлерей въ Москвѣ, и въ собраніи г-жи Родоканакі въ Петербургѣ.

Пріятно констатировать, что въ русскихъ коллекціяхъ находится столько прекрасныхъ образцовъ Барбизонской школы. Картины названныхъ художниковъ, такъ высоко цѣнимыхъ во всемъ мірѣ, встрѣчаются въ Россіи, кромѣ двухъ упомянутыхъ галлерей, въ слѣдующихъ собраніяхъ Москвы и Петербурга,—въ

коллекціяхъ кн. Юсупова (СПБ.), С. П. фонъ-Дервиза (СПБ), кн. Кушелева-Безбородко (СПБ.). П. Д. Боткина (Москва), кн. Тенишевой (СПБ).

## З а м ѣ т к и.

III По опубликованнымъ до настоящаго времени свѣдѣніямъ, слѣдующіе русскіе и финляндскіе художники-сотрудники „Міра Искусства“, а также слѣдующія лица, принимающія въ журналѣ ближайшее участіе, удостоены наградъ на всемірной выставкѣ въ Парижѣ. (Оффиціальныя представители Россіи: Вице-Президентъ Императорской Академіи Художествъ графъ Н. И. Толстой и Академики: Н. Е. Рѣпинъ, А. Эдельфельтъ, Альб. Н. Бенуа и М. П. Боткинъ):

В. Сѣровъ	—Почет. мед. (Gr. Pr.)—по отд. живоп.
Кн. П. Трубецкой	—Почет. мед. (Gr. Pr.)—по отд. скульп.
В. Вальгрень	—Почет. мед. (Gr. Pr.)—по отд. скульп.
Ф. Малявинъ	—Золот. мед.—по отд. живописи.
К. Коровинъ	—Золот. мед.—по отд. живописи.
„	—Золот. мед.—по отд. прикл. иск.
„	—Серебр. мед.—по отд. прикл. иск.
„	—Серебр. мед.—по отд. прикл. иск.
Е. Ерифельтъ	—Золот. мед.—по отд. живописи.
А. Галленъ	—Золот. мед.—по отд. живописи.
„	—Серебр. мед.—по отд. гравюры.
М. Врубель	—Золот. мед.—по отд. прикл. иск.
А. Головинъ	—Золот. мед.—по отд. прикл. иск.
„	—Серебр. мед.—по отд. маіолики.
Е. Мамонтова	—Золот. мед.—по отд. прикл. иск.
С. Мамонтовъ	—Золот. мед.—по отд. маіолики.
М. Якунчикова	—Серебр. мед.—по отд. прикл. иск.
„	—Серебр. мед.—по отд. прикл. иск.
М. Нестеровъ	—Серебр. мед.—по отд. живописи.
А. Васнецовъ	—Серебр. мед.—по отд. живописи.
М. Энкель	—Серебр. мед.—по отд. живописи.
А. Оберъ	—Серебр. мед.—по отд. скульптуры.

IV Въ февралѣ и мартѣ будущаго года устраиваются въ Петербургѣ и Москвѣ выставки картинъ Левитана. Въ число выстав-

\*) Въ № 13—14 были помѣщены вещи Израэляса и другого голландскаго художника—Мова. Нѣсколько снимковъ съ картинъ безвременно скончавшагося Дж. Мариса были даны въ № 16—17 за 1899 г.

\*\*) О немъ см. № 21—22 „М. И.“ за 1899 г.



ляемых произведений покойного пейзажиста войдут, кроме многих известных вещей его, находящихся у коллекционеров, также и оставшиеся в мастерской до 40 незаконченных картин и около 300 этюдов. Будут выставлены также новый портрет покойного, работы В. Сѣрова и бюстъ, исполненный кн. Трубецкимъ.

■ Редакціею журнала „Міръ Искусства“ предпринято роскошное нумерованное, въ ограниченномъ числѣ экземпляровъ, изданіе произведений Левитана. Въ изданіе войдутъ около 30 геліографуръ съ лучшихъ работъ покойного, относящихся ко всѣмъ періодамъ его дѣятельности, а также новый портретъ Левитана, надъ которымъ въ настоящее время работаетъ художникъ Сѣровъ. Геліографуры будутъ исполнены у Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ.

■ В. М. Васнецовъ готовитъ изданіе своихъ произведений, которое выйдетъ въ свѣтъ нынѣшней зимой. Изданіе будетъ состоять изъ фототипій, исполняемыхъ у Фишера въ Москвѣ. Въ изданіе преимущественно войдутъ эпическія произведенія художника, какъ-то: „Аленушка“, „Витязь на распутьи“, „Битва скифовъ“, „Богатыри“, „Снѣгурочка“ и пр.

■ Художники В. Сѣровъ, Ф. Малявинъ и К. Коровинъ получили приглашеніе участвовать на выставкѣ „Secession“ въ Вѣнѣ.

■ 9-й и 10-й выпуски „Ежегодника Имп. Театровъ“ за сезоны 1898—99 и 1899—1900 гг. выйдутъ въ началѣ Декабря.

■ Въ іюльской книжкѣ нѣмецкаго художественнаго журнала „Die Kunst“ помѣщены снимки (воспроизведенные въ одномъ изъ предыдущихъ номеровъ журнала „Міръ Искусства“) съ панно художника Коровина, находящихся въ сибирскомъ отдѣлѣ парижской выставки. Въ статьѣ журнала, посвященной обзору декоративной живописи на выставкѣ, мы находимъ слѣдующія строки, касающіяся русскаго отдѣла:

„Декоративныя панно русскаго художника Коровина, украшающія отдѣлъ Азіатской Россіи, являются истинно художественнымъ выраженіемъ страны, которую они представляютъ. Художникъ проникся одинаково сильнымъ чувствомъ при изображеніи ледяного, молчаливаго спокойствія сѣверныхъ пустынныхъ пространствъ, какъ и при художественномъ воспроизведеніи колоритной пестроты каравановъ, тянувшихся къ Самарканду или Бухарѣ и носящихъ на себѣ отпечатокъ неподдѣльнаго востока. И то, что Коровину удалось вычитать въ душѣ родной земли, онъ передаетъ просто, съ наивною безыскусственностью и съ тонкимъ чутьемъ ко всему важному и существенному. И если бы не великолѣпныя фрески Галлена въ финляндскомъ отдѣлѣ, то пришлось бы признать декоративныя работы Коровина лучшими изъ всего, что въ этомъ родѣ имѣется на выставкѣ. Не сравнивая дарованія этихъ двухъ художниковъ, будемъ любоваться каждымъ изъ нихъ въ отдѣльности.“

■ Недавно въ окрестностяхъ Аѳинъ была найдена великолѣпная статуя Аполлона. По заключенію специалистовъ, статуя эта относится къ пятому вѣку до Р. Х., то есть къ эпохѣ самаго расцвѣта греческаго искусства. До сихъ поръ было извѣстно только пять подобныхъ статуй, изъ которыхъ та, которая находится въ Мюнхенѣ считалась самой красивой. Остальныя четыре находятся въ аѳинскомъ музеѣ. Вновь найденная, шестая статуя, повидимому, — самая совершенная изъ всѣхъ, до сихъ поръ извѣстныхъ, и представляетъ высокій художественный и археологическій интересъ.

■ Въ августѣ с. г. умеръ въ Парижѣ художникъ Воллонъ, составившій себѣ извѣстность своими прекрасными „natures mortes“. Воллонъ родился въ 1833 году. Онъ принадлежалъ къ той малочисленной категоріи даровитыхъ художниковъ, которые, пренебрегая



интересностью и эффектностью сюжетовъ, выбирали объектомъ своего творчества самые обыденныя житейскіе предметы. Но въ то-же время слѣдуетъ признать, что покойный французскій художникъ умѣлъ силою своего непосредственнаго дарованія придавать столько настоящаго художественнаго значенія своимъ картинамъ, что выставившіяся имъ въ салонахъ изображенія овощей, кухонной утвари и всякаго рода другихъ, мало вдохновляющихъ предметовъ, привлекали къ себѣ вниманіе лучшихъ цѣнителей искусства.

Выставленная Воллономъ въ 1875 году картина „Armures“ была пріобрѣтена для люксембургскаго музея. Любителями наиболѣе цѣнятся работы его болѣе ранняго періода, хотя и менѣе блестящія по техническому мастерству, чѣмъ картины послѣднихъ годовъ его дѣятельности. Помимо безчисленныхъ „natures mortes“ и нѣсколькихъ картинъ, изображающихъ внутренности церквей, покойный художникъ не мало работалъ и въ области „пейзажа“, и все, что въ этомъ родѣ имъ было создано, отличается тонкимъ вкусомъ, изяществомъ и привлекательностью.

■ На Монмартрскомъ кладбищѣ въ Парижѣ на дняхъ былъ похороненъ извѣстный художникъ и художественный критикъ Ари Ренанъ, сынъ Эрнеста Ренана, знаменитаго автора „Жизни Іисуса“. Какъ художникъ, покойный съ особеннымъ влеченіемъ предавался изображенію сценъ изъ жизни Востока и античнаго міра, и въ этомъ отношеніи являлся достойнымъ послѣдователемъ своихъ прославленныхъ учителей Пювись де Шаванна и Гюстава Моро.

Въ лицѣ Ари Ренана не только живопись, но и художественная критика понесла чувствительную утрату. Онъ состоялъ долгое время однимъ изъ наиболѣе выдающихся сотрудниковъ лучшаго французскаго художественнаго органа „La gazette des Beaux Arts“, и его перу, между прочими многочисленными стать-

ями по вопросамъ искусства, принадлежитъ и великолѣпная монографія о Гюставѣ Моро, мистическая и мечтательная муза котораго нашла въ покойномъ талантливаго и восторженнаго истолкователя.

■ Списокъ наградъ, выданныхъ на Парижской всемірной выставкѣ въ русскихъ отдѣлахъ живописи, скульптуры и гравюры:

#### Ж И В О П И С Ь.

**Почетная медаль:** Сѣровъ.

**Золотая медаль:** Галленъ, Ернефельтъ, Корвинъ, Малявинъ.

**Серебряная медаль:** Дубовской, Энкель, княг. Эристова, Гебгартъ, Галоненъ, Гиршфельдъ, Ярцевъ, Касаткинъ, Н. Кузнецовъ, Нестеровъ, Панкевичъ, Пастернакъ, Похитоновъ, Стабровский, А. Васнецовъ, Вестергольмъ, Вейсенгофъ.

**Бронзовая медаль:** Альстедъ, Архиповъ, Бадовскій, г-жа Даніельсонъ, Герсонъ, Гиршенбергъ, Гриценко, Ясинскій, Ткаченко, Кендзерскій, Лебедевъ, Лѣви, Масловскій, Костанди, Милорадовичъ, Пѣховскій, Піонтковскій, Пурвигъ, Размарицынъ, Розенъ, Рышкевичъ, А. Соколовъ, г-жа Сольданъ, Суриковъ, Свѣтославскій, г-жа Теслевъ, Власовъ, г-жа Викъ, Вилъе, Жмурко.

**Почетный отзывъ:** Борисовъ, Ѳ. Боткинъ, Ярошенко, Лушниковъ, Рябушкинъ, Рапацкій, Пилиховскій, Энгбергъ, г-жа Фростерусъ-Сегерстрале, Лагерстамъ, Симбергъ, Топеліусъ, Мунстергельмъ, Ленцъ, Павлишакъ, Мордасевичъ.

#### Г Р А В Ю Р А.

**Золотая медаль:** Матѣ.

#### С К У Л Ъ П Т У Р А.

**Почетная медаль:** кн. Трубецкой, Вальгрень, Антокольскій (gappel).

**Золотая медаль:** Гинцбургъ, Стигелль, Беклемишевъ, Бернштамъ.



**Серебряная медаль:** Оберъ, Бернштейнъ-Синаевъ, Эдуардъ, Гликенштейнъ, Н. Аронсонъ, Перельманъ, Разумный, г-жа Вальгрень.

**Бронзовая медаль:** Габовичъ, М. Герсонъ, О. Мечникова, Викстремъ, Винтеръ.

**Почетный отзывъ:** Капланъ.

■ 7-го іюля, въ Берлинѣ скончался очень популярный и не лишенный дарованія, нѣмецкій портретистъ, профессоръ Максъ Конеръ.

■ Въ сентябрьской книжкѣ журнала „Die Kunst“ воспроизведенъ общій видъ и детали русскаго художественно-промышленнаго павильона на парижской выставкѣ, а также находящіеся въ немъ отдѣльные предметы, каковы вышивки покойной Е. Полѣновой, Н. Давыдовой и М. Якунчиковой, мебель Головина и образцы русской набойки.

Въ статьѣ, помѣщенной въ томъ-же номерѣ, авторъ даетъ подробное описаніе этого павильона. Главное вниманіе обращено имъ на комнату, въ которой собраны работы упомянутыхъ художниковъ—Головина, Полѣновой и Давыдовой. „Красота этого помѣщенія,—говоритъ критикъ, заключается въ общей гармоніи его частей. Вышивки, мебель, печи, гончарныя издѣлія—все находится въ полномъ соотвѣтствіи формы и красокъ съ массивными столбами и причудливыми окнами; видно, что все здѣсь сдѣлано съ цѣлью сохранить въполнѣ характеръ современно-русскаго „intérieur’a“. Какъ художники вдохновлялись образцами стараго національнаго искусства, изучали флору своей страны и впитывали поэзію своихъ сказокъ и легендъ, такъ и крестьянская баба, вышивавшая скатерть, мастеровой, работавшій рѣзцомъ и гончаръ, обжигавшій кафели, съумѣли проникнуться духомъ художественныхъ эскизовъ и передать его въполнѣ. И все это потому, что и тѣмъ и другимъ—сродни одинъ и тотъ же общій русскій, народный стиль“.

Особенно подробно авторъ распространяется о дѣятельности покойной Е. Д. Полѣновой, восторженно отзываясь о ея знаменитыхъ вышивкахъ и коврахъ, изъ которыхъ одинъ, изображающей павлиновъ, былъ пріобрѣтенъ на Нижегородской выставкѣ секретаремъ Мекльсфильдской школы художественнаго шитья, Т. Никольсономъ, и выставленъ въ музей названной школы, имѣющей весьма близкое отношеніе къ Соутъ-Кенсингтонскому музею въ Лондонѣ. Общее вниманіе, по словамъ критика, обращаютъ на себя художественная мебель, двѣ печи и братина Головина, а также Абрамцевскія гончарныя издѣлія Мамонтовской мастерской, отличающіяся оригинальной формой и замѣчательной поливой. Большимъ успѣхомъ пользуются вышивки г-жи Давыдовой и работы г-жи Якунчиковой, коверъ которой, изображающій заблудившуюся дѣвочку, равно какъ и коверъ Полѣновой „Иванушка дурачекъ“, являются превосходными образцами стиля. Несомнѣнный интересъ возбуждаетъ русская крестьянская набойка со своимъ затѣйливымъ рисункомъ и оригинальными красками, въполнѣ отвѣчающими современному декоративному вкусу.

■ Предполагаемое содержаніе № 17—18 журн. „Міръ Искусства“:

Дж. Рёскинъ, „Прерафаэлиты“.—Д. Мережковский, „Л. Толстой и Достоевскій“ (продолженіе).—Н. Минскій, „Фр. Нитче“.—Фр. Нитче, „Вагнеръ въ Байрейтѣ“ (продолженіе).—И. Грабаръ, „Мюнхенскій Secession“. Кромѣ того, съ будущаго номера начнутъ печататься статьи Алекс. Бенуа о Парижской выставкѣ.

---

*Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.*



ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА

# „МІРЪ ИСКУССТВА”

---

## Альбомъ литографій русскихъ художниковъ.

Въ альбомѣ помѣщено 15 оригинальныхъ литографій художниковъ:  
*Бакста, Александра Бенуа, Браза, Лансере, Сѣрова и Якунчиковой.*

Цѣна альбома—въ папкѣ 3 рубля.

---

***Издано въ количествѣ ста экземпляровъ.***

---

Продается въ книжномъ магазинѣ *М. О. Вольфъ*  
(Гостиный дворъ, № 18).



ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)  
НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

# „МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь введенный **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики.

**Художественная хроника** слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромофотографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинокографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

## Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ . . . . .	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ . . . . .	12 »	6 »
» » за границу . . . . .	14 »	7 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** (Спб., Гостинный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

**Цѣна №№ 15-16 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.**

Издатель-Редакторъ **С. П. Дягилевъ.**



# Литературный отдѣлъ.



## • ЛЕВЪ ТОЛСТОЙ и ДОСТОЕВСКІИ •

Д. Мережковского.

(Продолженіе).

### ГЛАВА ВТОРАЯ.

#### Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІИ, КАКЪ ХУДОЖНИКИ.

#### IV.

„Ужъ я его знаю, звѣря“,—говоритъ дядя Ерошка.

Л. Толстой могъ-бы сказать о себѣ самомъ и поставить эпиграфомъ ко всѣмъ своимъ произведеніямъ эти слова стараго язычника:

— „Ужъ я его знаю, звѣря“.

— „А ты какъ думалъ?“ — заключаетъ дядя Ерошка разсказъ о кабаньей маткѣ, которая, „фыркнувъ на своихъ поросятъ“, сказала имъ: „бѣда, молъ, дѣтки, — человѣкъ сидитъ“, — „а ты какъ думалъ? Ты думалъ, онъ дуракъ звѣрь-то. Нѣтъ, онъ умнѣе человека, даромъ что свинья называется. Онъ все знаетъ. Хотя то въ примѣръ возьми: человѣкъ-то по слѣду пройдетъ, не замѣтитъ, а свинья, какъ наткнется на твой слѣдъ, такъ сейчасъ отдуется и прочь; значить, умъ въ ней есть, что ты свою волю не чувствуешь, а она слышитъ. Да и то сказать: ты ее убить хочешь, а она по лѣсу живая гулять хочетъ. У тебя такой законъ, а у нея такой законъ. Она

свинья, а все-же не хуже тебя: такая-же тварь Божія. Эхъ-ма! Глупъ человѣкъ, глупъ, глупъ человѣкъ!“—повторилъ нѣсколько разъ старикъ и, опустивъ голову, задумался.

„Божья тварь“, не только „человѣкъ Божій“, но и „Божій звѣрь“,—въ этомъ народномъ, простонародномъ сочетаніи словъ, повидимому, столь обычномъ, естественномъ, не чувствуется-ли какая-то все еще неиспытанная тайна, какая-то странная, все еще неразрѣшенная загадка?

И человѣкъ есть „Божья тварь“, Божій звѣрь. Весь міръ есть цѣлое живое, животное (ζῷον)—божественно-живое, можетъ быть и божественно-животное—Богъ-Звѣрь.

„Любите все созданіе Божіе, и цѣлое, и каждую песчинку“,—говоритъ святой старецъ Зосима у Достоевскаго. — „Каждый листикъ, каждый лучъ Божій любите. Любите животныхъ, любите растенія, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну Божію постигнешь въ вещахъ... И полюбишь, нако-



нецъ, весь міръ уже всецѣлою, всемірною любовью.—*Человѣкъ, не возносись надъ животными!*“

„Божья тварь“ — выраженіе христіанское, „крестьянское“, благочестивое, почти церковное; но нѣтъ-ли въ немъ и чего-то до-христіанскаго, даже до-историческаго, индоевропейскаго, обще-арійскаго?

Съ какою безпечною легкостью древніе греки, чистѣйшіе арійцы, превращаютъ бога-человѣка въ бога-звѣря. Члены божески-прекраснаго, просвѣтленнаго человѣческаго тѣла такъ соединяются, переплетаются съ членами животныхъ, даже растений, Великаго Пана съ Козломъ, Пазифанъ съ Быкомъ, Леды съ Лебедемъ, Дафнѣ съ Лавромъ, — что трудно иногда рѣшить, гдѣ именно въ человѣкѣ кончается человѣческое, божеское и начинается звѣрское, животное, даже растительное: одно въ другое переходитъ, одно переливается въ другое, какъ отдѣльные цвѣта въ радугѣ. Но греки не столько задумываются, сколько забавляются этими метаморфозами, „превращеніями“, какъ сладострастными и веселыми баснями, играютъ какъ дѣти, съ дѣтскою рѣзвостью, этими священными и страшными религіозными сосудами, *соединеніями, символами*, которые пришли къ нимъ съ дальняго, древняго Востока, и таинственное значеніе которыхъ для нихъ уже почти непонятно.

Но вотъ такой-же ясный, простодушно-радостный, какъ эллины, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе глубокій и тихій народъ, — египтяне; можно сказать, что разъ, какъ задумались они надъ соединеніемъ въ человѣкѣ божескаго и звѣрскаго, надъ тайною „Божьей твари“, такъ съ тѣхъ поръ никогда и не выходили изъ этой задумчивости, такъ и истощили въ ней всю свою тысячелѣтнюю культуру. И донинѣ странные боги, изваянные изъ черно-блестящаго, неистребимаго гранита, эти полулюди, полувзвѣри,—

тѣла человѣческія съ головами кошекъ, собакъ, крокодиловъ, копчиковъ,—или звѣринныя тѣла сфинксовъ съ человѣческими лицами, съ тончайшими и одухотвореннѣйшими улыбками, какія являлись когда-либо на лицѣ человѣческомъ, которыя нашему близорукому европейскому взгляду кажутся только чудовищно-суетвѣрными идолами, — свидѣлствуютъ объ этой ихъ неподвижной, вѣковѣчной и все-таки недодуманной, страшной и все-таки ясной думѣ.

Другое крошечное племя, горсть бродячихъ семитовъ, пастуховъ и кочевниковъ, чуждое всѣмъ, всѣмъ гонимое, невидимое и презираемое, заблудившееся въ пустыняхъ, цѣлыя тысячелѣтія видѣвшее надъ собою только небо, вокругъ себя только голую мертвую землю и передъ собою единую, самую простую и великую во всей природѣ черту, соединяющую небо и землю, черту горизонта, задумалось о единствѣ внѣшняго, стихійнаго, и внутренняго, духовнаго, до- и сверхъ-животнаго міра. Съ неимоверною гордыней и возмущеніемъ это жалкое племя признало себя единымъ изъ всѣхъ „языческихъ“ племенъ и народовъ „избраннымъ народомъ Божіимъ“, „Израилемъ“,—своего Бога единымъ истиннымъ Богомъ: „Я—твой Богъ, и да не будетъ у тебя иныхъ боговъ, кромѣ Меня“. И во всей многообразной языческой плоти увидѣло оно лишь бездушное тѣло, лишь „мясо“, годное для кровавыхъ жертвъ и все-сожженій единому Богу Израиля. И ликъ человѣческій — свой собственный ликъ—удушило, отдѣлило, какъ ликъ Божій и подобіе Божіе, отъ всей животной языческой твари непереступною бездною. Въ этой идеѣ страшнаго единства, уединенія, въ идеѣ Бога ревнующаго,—какъ огонь, поѣдающаго, есть какъ-бы духъ, дыханіе огненной пустыни, изъ которой вышло это племя и которой оно никогда не могло забыть, — дыханіе, мгновенно раскаляющее и потому иногда пора-



зительно творческое, но вмѣстѣ съ тѣмъ и смертоносное, изушающее.

Иудейство, въ концѣ своей жизни, именно въ то время, когда въ борьбѣ съ многобожіемъ и многоязычіемъ „эллинскаго разсѣянія“ отточило, обострило идеи своего религіознаго отъединенія, уединенія до послѣдней ужасающей изувѣрской крайности, столкнулось съ позднимъ эллинизмомъ, въ школѣ Александрійскихъ неоплатониковъ, неопифагорейцевъ, гностиковъ, въ этомъ горнилѣ, гдѣ образовался, какъ коринѣская мѣдь изъ множества металловъ, тотъ сплавъ, который называется христіанскою мудростью. Здѣсь впервые духъ Семитства, духъ пустыни и опустошенія дохнулъ на великолѣпно и дико разросшійся, многообразный, многолиственный, баснословный лѣсъ индо-европейскаго міра и хотя отравилъ своимъ ядомъ лишь одну, и безъ того уже засыхавшую, вѣтвь все еще свѣжаго, зеленаго Арійскаго дерева, но ядъ былъ такъ силенъ, что и одной капли было достаточно, чтобы заразить новыя, только что хлынувшія изъ Азіи въ Европу, аріискія племена, вслѣдствіе крайней юности своей, беззащитныя передъ всѣми культурными ядами. Старикъ заразилъ ребенка.

Сѣверные полудикари, едва покинувшіе лѣсныя тущобы, приняли утонченнѣйшій и опаснѣйшій плодъ двухъ соединенныхъ и уже истощенныхъ многовѣковыхъ культуръ, съ дѣтской простотой, съ варварской грубостью. Въ христіанствѣ поражала ихъ, плѣняла, какъ плѣняетъ ужасъ, притягивала, какъ притягиваетъ бездна, именно та сторона его, которая была наиболѣе чуждою и противоположною ихъ собственной природѣ, — сторона исключительно семитская: добродѣтель, какъ умерщвленіе плоти, какъ отреченіе отъ міра, какъ уединеніе въ страшной духовной пустынѣ, на вершинѣ тѣхъ столбовъ, на которыхъ кочевали столпники, — взглядъ на собственное

тѣло, какъ на нѣчто неискупимо-грѣшное, звѣрское, скотское, взглядъ на всю животную стихійную природу, изъ которой сами они только что вышли и которую все еще слишкомъ любили, — какъ на порожденіе дьявола.

Этотъ духъ воскресшаго іудейства, духъ пустыни, въ которой скитался Израиль, все болѣе и болѣе усиливаясь въ Средніе Вѣка, пронесся, какъ огненный вихрь, надъ всею европейскою культурою, изушая послѣдніе цвѣты и плоды греко-римской древности, — до самаго Возрожденія, гдѣ, повидимому, онъ изнемогъ.

Но изнемогъ-ли онъ окончательно даже и въ наше время? Не сохраняется-ли и въ современномъ европейскомъ человѣчествѣ старая семитическая религіозная закваска—эти сѣмена потухающей, но все еще не потухшей заразы? Не пережило-ли въ насъ всѣ разрушенія, всѣ освобожденія, безсознательное, вопедшее въ нашу плоть и кровь, почитаніе духа, „чистаго духа“, единаго, уединеннаго, хотя-бы и въ мертвой пустынѣ, всего отвлеченно-духовнаго, безкровнаго и *безплотнаго*, хотя-бы и *безплоднаго*, взглядъ на животную природу, если уже не какъ на нѣчто грѣшное, дьявольское, то все же унизительное, скотское, и наконецъ, этотъ столь чуждый древнему арійству, столь чисто-семитскій страхъ передъ непокрытымъ тѣломъ, передъ наготою, какъ передъ чѣмъ-то постыднымъ, прелюбодѣйнымъ, оскверняющимъ?

Изушающій Семитскій ураганъ прошелъ, однако, только по вершинамъ Арійскаго лѣса: въ чащѣ его, ближе къ землѣ, къ народу, ближе къ подземнымъ родникамъ и корнямъ, все еще оставалось довольно древней западной аріиской влаги и свѣжести, чтобы противодѣйствовать опустошительному зною восточнаго самума; тамъ, въ баснословной тѣни, въ сказочномъ сумракѣ все еще плодилась, копошилась и кишѣла многоязычная, много-



божняя тварь, „звѣроподобная, бѣсовская нечисть“ — съ точки зрѣнія семитской, а съ арійской—все еще невинная, хотя и безсловесная, „Божья тварь“. Въ народныхъ, арійскихъ, столь родственныхъ индо-европейскому эпосу, средневѣковыхъ церковныхъ легендахъ постоянно является эта „Божья тварь“, Божій Звѣрь, святое животное: таинственный олень св. Губерта - охотника съ крестомъ, сіяющимъ между рогами; овечка, зашедшая въ церковь и, во время возношенія Святыхъ Даровъ, съ благоговѣйнымъ блеяніемъ, склоняющая колѣна — агнецъ передъ Агнцемъ, какъ будто и за нее пострадалъ Икупитель; св. Антоній Падуанскій, благословляющій рыбъ; св. Францискъ Ассизскій, проповѣдующій птицамъ; нашъ русскій отшельникъ, св. Сергій Радонежскій, укрощающій крестнымъ знаменіемъ свирѣпыхъ медвѣдей; св. Власій, Флоръ и Лавръ,—покровители домашнихъ животныхъ; св. мученикъ Христофоръ, котораго и донынѣ чтитъ русскій народъ, и о которомъ сказано въ одномъ иконописномъ „подлинникѣ“ XVII вѣка: „сей дивный мученикъ, пещю главу имущій, бысть отъ страны челоукоядецъ“, то-есть изъ Эфіопіи, изъ нижняго Египта.

— „Да неужто и у нихъ (т. е. у звѣрей) Христосъ?“—спрашиваетъ юноша въ рассказѣ старца Зосимы въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“.—

„Какъ-же можетъ быть иначе, говорю ему, ибо для всѣхъ Слово, все созданіе и вся тварь, каждый листикъ устремляется къ Слову, Богу славу поетъ, Христу плачетъ, सबъ невѣдомо тайной житія своего безгрѣшнаго совершаетъ сіе. Вонъ, говорю ему, въ лѣсу скитаются страшный медвѣдь, грозный и свирѣпый, и ничѣмъ-то въ томъ неповинный“. И рассказаль я ему, какъ приходилъ разъ медвѣдь къ великому святому, спасавшемуся въ лѣсу, въ малой келейкѣ, и умилился надъ нимъ великій святой, безстрашно вышелъ къ нему и подаль ему хлѣба кусокъ: „Стунай, дескать,

Христосъ съ тобой“, и отошелъ свирѣпый звѣрь послушно и кротко, вреда не сдѣлавъ. И умилился юноша на то, что отошелъ, вреда не сдѣлавъ, и что и съ нимъ Христосъ. „Ахъ, какъ, говорить, это хорошо, какъ все Божіе хорошо и чудесно!“ Сидитъ, *задумался* тихо и сладко“.

Да, тутъ есть какая-то незапамятно-древняя, все еще до конца не додуманная, постоянно возвращающаяся, неодолимая религіозная дума всего челоучества не только о безплотной святости, но и о *святой плоти*, о переходѣ челоуческаго въ божеское не только черезъ духовное, но и черезъ животное,—незапамятно-древняя и вмѣстѣ съ тѣмъ самая юная, новая, пророческая дума, полная великаго страха и великаго чаянія: какъ будто челоукъ, вспоминая о „звѣрскомъ“ въ собственной природѣ, т. е. о незаконченномъ, движущемся, превращаемомъ,—(ибо вѣдь животное есть по преимуществу живое, не замершее, не остановившееся, легко и естественно преобразующееся, переливающееся изъ одной тѣлесной формы въ другую, какъ утверждаетъ и современная наука о животной метаморфозѣ),—вмѣстѣ съ тѣмъ предчувствуетъ, что опъ, челоукъ,—не послѣдняя достигнутая цѣль, не послѣдній неподвижный вѣнецъ природы, а только путь, только переходъ, только временно черезъ бездну переброшенный мостъ отъ дочелоуческаго къ сверхчелоуческому, отъ Звѣря къ Богу.

Темный ликъ Звѣря обращенъ къ землѣ,—но вѣдь у Звѣря есть и *крылья*, а у челоука ихъ нѣтъ.

Откровеніе св. Іоанна предвѣщаетъ въ самомъ концѣ міра, передъ вторымъ пришествіемъ—явленіе Звѣря, который „выйдетъ изъ бездны“. Первый Звѣрь, мудрѣйшій изъ всѣхъ звѣрей, обитавшихъ въ раю, „древній драконъ“, *окрыленный Зміи*, соблазнившій челоука плодами съ Древа Познанія:—„вкусите отъ нихъ и откроются глаза ваши и



станете, какъ боги“, — дать этому второму Звѣрю „силу свою, и престолъ свой, и великую власть“.— „И дивилась вся земля, слѣдя за Звѣремъ. И поклонились Звѣрю, говоря: кто подобенъ Звѣрю сему и кто можетъ сразиться съ нимъ? И отверзъ онъ уста для хулы на Бога. И дано было ему вести войну со святыми, и побѣдитъ ихъ; и дана ему была власть надъ всякимъ колѣномъ и пародомъ, и языкомъ, и племенемъ. И творитъ онъ великія знаменія, такъ что и *огонь низводитъ съ неба на землю передъ людьми*“.

Возставшій на небо Прометей — „Прозорливецъ“, братъ подземныхъ титановъ со змѣе-видными тѣлами, тоже „низвелъ огонь съ неба на землю“.

Нигдѣ, можетъ быть, съ такою силою, какъ здѣсь, въ Апокалипсисѣ, не сказанъ древній семитскій ужасъ передъ Звѣремъ.

И вѣдь есть-же какая-то неисчерпанная сила у этого Звѣря, ежели дано ему, какъ Антихристу, возстать на Христа и сразиться съ Тѣмъ, Кто „побѣдилъ міръ“. Есть-же какая-то страшная, не открывшаяся мудрость и *знаніе* у этого Звѣря.

„Звѣрь знаетъ все“, — утверждаетъ дядя Ерошка. Если и не все, то по крайней мѣрѣ онъ знаетъ что-то, чего не знаетъ человѣкъ, *что-то* помнитъ Звѣрь, что человѣкъ уже забылъ и никакъ не можетъ вспомнить; есть у Звѣря какое-то непосредственное знаніе, — невинное, „по ту сторону зла и добра“, какое-то *ночное зрѣніе*, ясновидѣніе, которое на нашемъ грубомъ и падменномъ человѣческомъ языкѣ мы называемъ „чутьемъ звѣря“, инстинктомъ.

Звѣрь въ человѣкѣ уснулъ, но, можетъ быть, онъ когда нибудь проснется, можетъ быть, дѣйствительно предстантъ еще послѣдній поединокъ человѣка со Звѣремъ, Бого-человѣка съ Богомъ-Звѣремъ?

— „Звѣрь знаетъ все. Глупъ человѣкъ, глупъ, глупъ человѣкъ!“ — повторяетъ въ за-

ключеніе дядя Ерошка и, „опустивъ голову, задумывается“ — такъ-же точно, какъ юноша въ разсказѣ старца Зосимы.

Эта дума — не есть-ли первая, колыбельная и въ то-же время самая послѣдняя, предсмертная дума человѣчества?

Во всякомъ случаѣ это — сокровеннѣйшая дума Л. Толстого — о „Божьей твари“, объ „образѣ звѣрпномъ“ въ образѣ человѣческомъ, „въ образѣ и подобіи Божьемъ“, — о первомъ и послѣднемъ Звѣрѣ. Именно къ этой страшной и все-таки ясной думѣ сходятся всѣ ночные титаническіе корни, всѣ подземные родники его творчества: тутъ ихъ и надо искать, — тутъ просвѣтъ и выходъ въ какую-то другую бездну, въ другое небо.

— „А ты убивалъ людей?“ — спрашиваетъ Оленинъ дядю Ерошку.

Старикъ вдругъ поднялся на оба локтя и близко придвинулъ свое лицо къ лицу Оленина.

— „Чортъ! — закричалъ онъ на него. — Что спрашиваешь? *Говорить не надо*. Душу загубить мудрено, охъ, мудрено!“

Нѣсколько раньше, во время этой же самой бесѣды, — очнувшись отъ своей задумчивости, Ерошка поднялъ голову и началъ пристально всматриваться въ почныхъ бабочекъ, которыя вились надъ колыхавшимся огнемъ свѣчи и попадали въ него.

— „Дура, дура! — заговорилъ онъ. — Куда летишь? Дура! Дура! — Онъ приподнялся и своими толстыми пальцами сталъ отгонять бабочекъ.“

— „Сгоришь, дурочка, вотъ сюда лети, мѣста много, — приговаривалъ онъ нѣжнымъ голосомъ, стараясь своими толстыми пальцами учтиво поймать ее за крылышки и выпустить. — Сама себя губишь, а я тебя жалю“.

Должно быть, въ это мгновеніе, по лицу дяди Ерошки, убійцы звѣрей и людей, стараго лѣшаго, — проходитъ улыбка святого



старца Зосимы, улыбка невѣдомаго, не-  
сознающаго и неназваннаго милосердія, если  
не Христова, то все же болѣе близкаго ко  
Христу (хотя, можетъ быть, близостью со-  
прикасающихся крайностей), чѣмъ то, которое  
уже создало и назвало себя милосердіемъ  
„христіанскимъ“.

Да, дядя Ерошка не только „знаетъ“, но  
и „жалѣетъ“, „любитъ“ звѣря. Потому и  
знаетъ, что любить. Онъ любитъ и того ка-  
бана, за которымъ охотится въ камышахъ и  
котораго убьетъ. Вотъ чисто аріійское проти-  
ворѣчіе, вотъ живой, животный изгибъ пере-  
плетенныхъ вѣтокъ въ аріійской заросли,  
чуждый и непонятный простому, правиль-  
ному, какъ черта горизонта, безпощадно-  
прямолинейному и пустынному духу Семита.

Л. Толстой, какъ дядя Ерошка, тоже  
„знаетъ Звѣря“, потому что любить его.

Впервые послѣ тысячелѣтій семитскаго  
опустошенія и уединенія этотъ великій  
Аріецъ дерзнулъ сопоставить, соединить въ  
безстрашномъ *Соединеніи* — *Символъ* трагедію  
Звѣря и Человѣка: „нѣмой взглядъ“ мерт-  
выхъ глазъ Анны Карениной и „говорящій  
взглядъ“ убитой Вронскимъ лошади вы-  
зываютъ къ единому божескому правосудію, бо-  
жескому Лику, помраченному въ ликѣ чело-  
вѣческому.

Въ „Войнѣ и Мирѣ“ охотники смотрятъ  
на только что затравленнаго матерого волка:  
„свѣсивъ свою лобастую голову съ закушен-  
ною палкою во рту, большими стеклянными  
глазами онъ смотрѣлъ на всю эту толпу со-  
бакъ и людей, окружавшихъ его. Когда его  
трогали, онъ, вздрагивая завязанными ногами,  
*дики и смѣетъ съ тѣмъ просто* смотрѣлъ на  
всѣхъ“. Звѣрь „просто, бездумно и беззлобно  
смотритъ на людей, своихъ убійцъ, свою  
смерть. Такъ же „просто“ смотритъ на смерть  
и Платонъ Каратаевъ. Каждое утро и каж-  
дый вечеръ говоритъ онъ всегда одинаково:  
„положи, Господи, камушкомъ, подними кала-

чикомъ“, — „легъ—свернулся, всталъ—встря-  
нулся“. Онъ легъ, свернулся и умеръ,—Гос-  
подь положилъ его „камушкомъ“, можетъ  
быть, Господь и подыметъ его „калачикомъ“.  
Каратаевъ знаетъ, *видитъ* что-то, послѣднюю  
точку какого-то круга, чего-то ему подоб-  
наго, „совершенно круглаго“, чѣмъ даетъ ему  
эту простоту жизни и смерти, — не ту-ли са-  
мую, о которой сказано: „будьте просты, какъ  
голуби?“ Волкъ тоже легъ, свернулся и  
умеръ.

Черезъ какія муки и ужасы надо пройти  
бѣдному умному, „умствующему“ князю Ан-  
дрею, чтобы достигнуть этой нечеловѣческой,  
божеской и животной, „змѣиной“ мудрости,  
этой каратаевской „голубиной“ простоты  
взгляда на жизнь и смерть, этой „совершен-  
ной круглости“.

Въ одной довольно слабой и бездоказа-  
тельной статьѣ Л. Толстого — „Первая сту-  
пень“ (XIII ч.)—проповѣдующей вегетаріанство,  
„воздержаніе отъ убины“, есть нѣсколько  
страницъ,—описаніе смерти животныхъ,—ко-  
торыя принадлежать къ его величайшимъ  
созданіямъ.

Однажды, близъ Москвы, проѣзжая съ ло-  
мовымъ извозчикомъ мимо деревни, Левъ  
Николаевичъ увидѣлъ, какъ рѣжутъ свинью.  
„Одинъ изъ людей полоснулъ ее по горлу  
ножомъ. Она завизжала, вырвалась и побѣ-  
жала прочь, обливаясь кровью. Я—близорукъ  
и не видѣлъ всего подробно, я видѣлъ толь-  
ко розовое, какъ человѣческое, тѣло свиньи  
и слышалъ отчаянный визгъ; но извозчикъ  
видѣлъ всѣ подробности и, не отрывая глазъ,  
смотрѣлъ туда. Свинью поймали, повалили  
и стали дорѣзывать. Когда визгъ ея затихъ,  
извозчикъ тяжело вздохнулъ.“

— „Ужели-жь за это отвѣчать не бу-  
дутъ?“—проговорилъ онъ.

Черезъ нѣсколько дней, въ Тулѣ, пошелъ  
Левъ Николаевичъ на боиню. „Былъ жаркій  
іюльскій день... Работа была въ самомъ раз-



гарѣ. Въ каморѣ былъ тяжелый запахъ теплой крови, полъ былъ весь коричневый, глянцевиый, и въ углубленіяхъ пола стояла сгущающаяся черная кровь... Я вошелъ въ камору и остановился у двери. Остановился я и потому, что въ каморѣ было тѣсно отъ передвигаемыхъ тушъ, и потому, что кровь текла внизу и капала сверху, и всѣ мясники, находившіеся тутъ, были измазаны ею, и, войдя въ середину, я непремѣнно измазался бы кровью. Одну подвѣшенную тушу снимали, другую переводили къ двери, третья—убитый волъ лежалъ бѣлыми ногами кверху, и мясникъ спланнымъ кулакомъ подпарывалъ растянутую шкуру. — Изъ противоположной двери той, у которой я стоялъ, въ это-же время вводили большого красного сытаго вола. Двое тянули его. И не успѣли они ввести его, какъ я увидалъ, что одинъ мясникъ занесъ кинжалъ надъ его шеей и ударилъ. Волъ, какъ будто ему сразу подбили всѣ четыре ноги, грохнулся на брюхо, тотчасъ-же перевалился на одинъ бокъ и забился ногами и всѣмъ задомъ. Тотчасъ-же одинъ мясникъ навалился на передъ быка, съ противоположной стороны его бьющихся ногъ, ухватилъ его за рога, пригнулъ ему голову къ землѣ, а другой мясникъ ножомъ разрѣзалъ ему горло, и изъ подъ головы хлынула чернокрасная кровь, подъ потокъ которой измазанный мальчикъ поставилъ жестяной тазъ. Все время, пока это дѣлали, волъ, не переставая, дергался головой, какъ-бы стараясь подняться, и бился всѣми четырьмя ногами въ воздухъ. Тазъ быстро наполнялся, но волъ былъ живъ и, тяжело нося животомъ, бился задними и передними ногами, такъ что мясники сторонились его. Когда одинъ тазъ наполнился, мальчикъ понесъ его на головѣ въ альбуминный заводъ, другой—подставилъ другой тазъ, и этотъ сталъ наполняться. Но волъ все такъ-же носилъ животомъ и бился ногами. Когда кровь перестала течь, мясникъ

поднял голову вола и сталъ снимать съ нея шкуру. Волъ продолжалъ биться. Голова оголилась и стала красная съ бѣлыми прожилками и принимала то положеніе, которое ей давали мясники; съ обѣихъ сторонъ ея висѣла шкура. Волъ не переставалъ биться. Потомъ другой мясникъ ухватилъ быка за ногу, надломилъ ее и отрѣзалъ. Въ животъ и остальныхъ ногахъ еще пробѣгали содроганія. Отрѣзали и остальные ноги и бросили ихъ туда, куда кидали ноги воловъ одного хозяина. Потомъ потащили тушу къ лебедкѣ и тамъ распяли ее, и тамъ движеній уже не было. — Я зашелъ потомъ со стороны той двери, въ которую вводили. Тутъ я видѣлъ то-же, только ближе и потому яснѣе. Я увидалъ тутъ главное, то, чего я не видалъ изъ первой двери: чѣмъ заставляли входить воловъ въ эту дверь. Всякій разъ, какъ брали вола изъ загона и тянули его спереди на веревкѣ, привязанный за рога волъ, чуя кровь, упирался, иногда ревѣлъ и пятился. Силою втащить двумъ людямъ его нельзя бы было, и потому всякій разъ одинъ изъ мясниковъ заходилъ сзади, бралъ вола за хвостъ и винтилъ хвостъ, ломая рѣпицу, такъ что хрящи трещали, и волъ подвигался“.

Привели быка. Это было „породистое, красивое, черное съ бѣлыми отмѣтинами и ногами, — молодое, мускулистое, энергичное животное“. Онъ долго боролся и вырывался изъ рукъ мясниковъ. Наконецъ, его притянули головой подъ брусъ. „Боецъ примѣрился, ударилъ, и прекрасная, полная жизни скотина рухнулась и забилась головой, ногами, пока ему выпускали кровь и свѣжевали голову. Черезъ пять минутъ торчала уже красная, вмѣсто черной, голова безъ кожи, съ стеклянными остановившимися глазами, *такимъ красивымъ свѣтомъ блиставшими* за пять минутъ тому назадъ“.

У мертвой, на столѣ казармы, Анны Карениной—тоже окровавленное тѣло, прекрас-



ное, „еще полное недавней жизни“, и „оставившіеся незакрытые глаза“, только что „блестѣвшіе такимъ красивымъ свѣтомъ“.

Потомъ Левъ Николаевичъ пошелъ въ то отдѣленіе бойни, гдѣ рѣжутъ мелкій скотъ, овецъ и телятъ. Здѣсь уже кончилась работа, и было только два мясника. „Одинъ надувалъ въ ногу уже убитого барана и хлопывалъ его ладонью по раздутому животу; другой, молодой малый, въ забрызганномъ кровью фартукѣ, курилъ папирску, загнутую. — По виду отставной солдатъ принесъ связаннаго по ногамъ чернаго молодого баранчика и положилъ на одинъ изъ столовъ, точно на постель. Солдатъ, очевидно знакомый, поздоровался, завелъ рѣчь о томъ, когда отпускаетъ хозяинъ. Малый съ папирской подошелъ съ ножомъ, поправилъ его на краю стола и отвѣчалъ, что по праздникамъ. Живой баранъ такъ-же тихо лежалъ, какъ и мертвый, надутый, только быстро помахивалъ коротенькимъ хвостикомъ и чаще, чѣмъ обыкновенно, носилъ боками. Солдатъ слегка, безъ усилія придержалъ его поднимающуюся голову; малый, продолжая разговоръ, взялъ лѣвой рукой за голову барана и рѣзнулъ его по горлу. Баранъ затрепыхался, и хвостикъ напряжился и пересталъ махаться. Малый, дожидаясь, пока вытечетъ кровь, сталъ раскуривать потухшую папирску. Поплилась кровь и баранъ сталъ дергаться. Разговоръ продолжался безъ малѣйшаго перерыва.“

„А тѣ куры, цыплята, которые каждый день въ тысячахъ кухонь, съ сфѣзанными головами, обливаясь кровью, *комично, страшно* — (вотъ, гдѣ опять смѣшное и страшное вмѣстѣ, *смѣшное въ страшномъ*) — прыгаютъ, вскидывая крыльями?“

— „Ужели-жъ за это отвѣчать не будутъ?“ — невольно повторяется вопросъ въ душѣ читателя.

— „Человѣкъ, ты царь звѣрей — *re delle*

*bestie* — ибо вопистину звѣрство твое величайшее“, — пишетъ въ своемъ дневникѣ Леонардо-да-Винчи, тоже великій аріецъ, не вкушавшій отъ „убойни“, жалѣвшій всякую живую тварь. Одинъ флорентійскій путешественникъ XVI вѣка въ глубинѣ Индіи, по поводу буддійскихъ отшельниковъ вспоминаетъ земляка своего Леонардо, который точно такъ-же, какъ они, „не позволялъ, чтобы въ его присутствіи какому-либо животному или даже растенію причиняли вредъ“.

Существуетъ древняя индійская легенда: однажды, искушая Будду, Спасителя міра, злой духъ, подъ видомъ коршуна, преслѣдовалъ голубя; голубь спрятался на груди Будды, и тотъ хотѣлъ защитить его, но коршунъ сказалъ: „По какому праву отнимаешь ты мою добычу? Одинъ изъ насъ долженъ умереть — или онъ отъ моихъ когтей, или я отъ голода! Почему-же тебѣ жалъ его, а не меня? Если ты милосердъ и хочешь, чтобы никто не погибъ, — вырѣжь для меня изъ собственнаго тѣла кусокъ мяса, равный голубю“. Явились двѣ чаши вѣсовъ. На одну опустился голубь. Будда вырѣзалъ кусокъ мяса изъ тѣла своего и положилъ на другую чашу. Но она осталась неподвижною. Онъ бросилъ еще одинъ кусокъ, еще и еще, изрѣзалъ все свое тѣло, такъ что кровь лилась и обнажились кости. Но чаша оставалась неподвижною. Тогда съ послѣднимъ усиліемъ подошелъ онъ къ ней и самъ бросился въ нее. И она опустилась, и чаша съ голубемъ поднялась.

Современному европейскому взгляду легенда эта кажется чудовищною, почти безумною своею чрезмѣрностью. Но въ ней заключенъ глубокий смыслъ: спасти кого нибудь можно, отдавая не часть, а лишь всего себя.

Изъ этой-то древней, безбрежной арійской жалости къ живому, животному вышелъ буддизмъ, и какъ наводненіе, прорывая плоти-



тины, разрушилъ самое твердое и окаменѣ-  
лое изъ всѣхъ, какія когда-либо были на  
землѣ, культурныхъ зданій, — касты, съ ихъ  
безпощадными преградами, отдѣлявшими  
брамина отъ парія такимъ-же разстояніемъ,  
какъ Бога отъ Звѣря.

Кровопротііе, избіеніе безчисленныхъ  
животныхъ, какъ-бы страшная бойня, гдѣ  
„кровь течетъ внизъ и капаетъ сверху“ —  
вотъ служеніе, угодное Богу „ревнующему“,  
„какъ огонь посядающему“, Богу Семитства—  
вотъ „благоуханіе, пріятное Господу“. Всѣ  
языки, племена и народы земные — только  
жертвенное „мясо“. „Я войду въ Мое точило  
и буду топтать народы, какъ гроздь, и  
кровью обогрѣютъ ризы Мои“. Последнее ужа-  
сающее остріе этой религіи — ожиданіе Мес-  
сін, грядущаго на облакахъ съ силою и сла-  
вою многою судить живыхъ и мертвыхъ;  
Онъ — царь Израиля; Онъ отомститъ наро-  
дамъ за гоненія и бѣдствія народа Божьяго,  
поработитъ или истребитъ ихъ до конца и во-  
царится на Сіонѣ вѣки вѣковъ.

И Мессія пришелъ. Но гдѣ-же царство, и  
сила, и слава Его? Вотъ Онъ, сынъ бѣднаго  
назарейскаго плотника, въ вертепѣ Виѣлеем-  
скомъ, въ ясляхъ, посреди смиреннѣйшихъ  
людей и животныхъ. И Духъ Божій, предъ  
лицомъ Котораго „земля бѣжитъ отъ ужаса  
и горы таютъ какъ воскъ“, сходитъ на Него  
подъ видомъ бѣлаго голубя. И Царь грядетъ  
въ Сіонъ при крикахъ „Осанна!“ — не страш-  
ный, а кроткій, „сидя на ослицѣ и молодомъ  
ослѣ, сынѣ подъяремной“ — да сбудется ре-  
ченное черезъ пророка. И звѣри имѣютъ норы  
свои, и птицы — гнѣзда, а царь Израиля не  
имѣетъ, гдѣ преклонить голову. И Онъ учитъ  
людей простотѣ и мудрости животныхъ, расте-  
ній: будьте мудры, какъ змѣи и просты, какъ  
голуби. Взгляните на птицъ небесныхъ: онѣ  
не сѣютъ, не жнутъ, не собираютъ въ жит-  
ницы, и Отецъ вашъ Небесный питаетъ ихъ.  
Посмотрите на полевые лиліи, какъ онѣ рас-

тутъ: не трудятся, не прядутъ; но говорю  
вамъ, что и Соломонъ во всей славѣ своей  
не одѣвался такъ, какъ всякая изъ нихъ.  
И не жертвы хочетъ Онъ, а милости. И Самъ  
умираетъ, какъ жертва, какъ агнецъ, ведомый  
на закланіе, безгласный въ рукахъ палачей

Здѣсь, въ послѣдней глубинѣ Семитства—  
какой перегибъ, переваль къ Аріістству — отъ  
выжженной мертвой пустыни Израиля, гдѣ  
дымятся лишь остатки жертвъ — къ цвѣту-  
щему Божьему саду, новому раю, гдѣ—вино-  
градныя лозы и птицы, и колосья, и бѣлыя  
лиліи, и бѣлые голуби рядомъ съ мудрыми  
змѣями, — вся многообразная, многоязычная  
„Божья тварь“, — все живое, животное и рас-  
тительное, — какой неимовѣрный поворотъ  
отъ умерщвленія плоти къ *воскресенію плоти*

Какъ будто, достигнувъ крайняго предѣла  
и острія своего, Семитство преломляетъ, пре-  
одолѣваетъ себя или возвращается къ началу  
своему; какъ будто два противоположные ге-  
нія мировой культуры, — духъ семитскій и  
арійскій, духъ смерти и жизни, сквозь всѣ  
вѣка и народы тяготѣли, стремились другъ  
къ другу и, наконецъ, вдругъ встрѣтились,  
какъ два полюса, двѣ половины, два *пола*  
міра, для какого-то послѣдняго сліянія, со-  
единенія—символа, для какой-то готовящейся  
вспыхнуть искры послѣдняго пожара.

„Огонь низводитъ съ неба на землю“  
Звѣрь Антихриста.

„Огонь пришелъ я низвестъ на землю, и  
какъ желалъ-бы, чтобы онъ уже возгорѣл-  
ся!“ — говоритъ Христосъ.

Но и въ этомъ огнѣ, въ этомъ пожарѣ,  
которымъ долженъ міръ загорѣться и сго-  
рѣть, остается земная — неземная свѣжесть  
галилейскихъ лилій неувядаемою. Какая  
тайна въ благоуханіи этихъ бѣлыхъ лилій,  
въ благоуханіи бѣлой, какъ лиліи, Воскрес-  
шей Плоти?

Никто изъ арійцевъ не подходилъ такъ  
близко, хотя и бессознательно, подземно,



только ночнымъ своимъ зрѣніемъ, только ясновидѣніемъ, къ этой послѣдней соединяющей тайнѣ духа и плоти—духовной плоти, какъ Л. Толстой.

Въ „Трехъ Смертяхъ“ раннимъ утромъ мужикъ рубить дерево. Въ тишинѣ „странный, чуждый природѣ звукъ разнесся и замеръ на опушкѣ лѣса. — Одна изъ макушекъ необычайно затрепетала, сочные листья ея зашатались что-то. — Топоръ низомъ звучалъ глуше и глуше, сочные бѣлые щетки летѣли на росистую траву, и легкій трескъ слышался изъ-за ударовъ. Дерево вздрогнуло всѣмъ тѣломъ и быстро выпрямилось, испуганно колеблясь, на своемъ корню. На мгновеніе все затихло, но снова погнулось дерево, слышался трескъ въ его стволѣ, и, ломая сучья и спустивъ вѣтви, оно рухнулось макушкой на сырую землю. Звукъ топора и шаговъ затихли. Малиновка свистнула и вспорхнула выше. Вѣтка, которую она зацѣпила своими крыльями, покачалась нѣсколько времени и замерла, какъ и другія, со всѣми своими листьями. Деревья еще радостнѣе красовались на новомъ просторѣ своими неподвижными вѣтвями“.

Безконечныя предсмертныя мысли и муки князя Андрея, дурной запахъ, грязь, ужасный крикъ Ивана Ильича: „не хочу-у-у!“—и это безмолвное качаніе, замираніе вѣтки на срубленномъ деревѣ. Какое постепенное умиротвореніе по нисходящей лѣстницѣ—отъ человѣка къ животному, отъ животного къ растенію, отъ растенія къ тающему въ небѣ облаку,—все тише, тише и тише—къ послѣдней тишинѣ. Но и тамъ — не ничтожество, а начало бытія, тамъ выходъ въ другое небо, тамъ „безымянный мракъ, который прекраснѣе всякаго свѣта“—по слову Плотина. „Въ твоёмъ ничто я все найду, быть можетъ“—отвѣчаетъ Фаустъ Мефистофелю, проваливаясь въ подземную бездну, съ ключами отъ царства *Матерей*.

Птицы небесныя, лиліи полевыя что-то „знаютъ“, что-то помнятъ, что человѣкъ уже забылъ. Лиліи не трудятся, не прядутъ, но и Соломонъ во всей славѣ своей не одѣвался такъ, какъ всякая изъ нихъ. Деревья не думаютъ, не страдаютъ, но и Соломонъ во всей мудрости своей не умиралъ такъ, какъ всякое изъ нихъ.

„Пять лѣтъ нашъ садъ былъ заброшенъ“,—рассказываетъ Л. Толстой, — „я нанялъ работниковъ съ топорами и лопатами, и самъ сталъ работать съ ними въ саду. Мы вырубали и вырѣзывали сушь и дичь и лишніе кусты и деревья. Больше всего разрослись и глушили другія деревья тополь и черемуха. Тополь идетъ отъ корней и его нельзя вырыть, а въ землѣ надо вырубать корни. За прудомъ стоялъ огромный, въ два обхвата, тополь. Вокругъ него была полянка; она вся заросла отростками тополей. Я велѣлъ ихъ рубить: мнѣ хотѣлось, чтобы мѣсто было веселѣе, а главное—мнѣ хотѣлось облегчить старый тополь, потому что я думалъ — всѣ эти молодые деревья отъ него идутъ и изъ него тянутъ сокъ. Когда мы вырубали эти молодые топольки, мнѣ иногда жалко становилось смотрѣть, какъ разрубали подъ землею ихъ сочные корни, какъ потомъ вчетверомъ мы тянули и не могли вырвать надрубленный тополекъ. Онъ изъ всѣхъ силъ держался и не хотѣлъ умирать. Я подумалъ: видно, нужно имъ жить, если они такъ крѣпко держатся за жизнь. Но надо было рубить, и я рубилъ. Потомъ уже, когда было поздно, я узналъ, что не надо было уничтожать ихъ. Я думалъ, что отростки вытягиваютъ сокъ изъ стараго дерева, а вышло наоборотъ. Когда я рубилъ ихъ, старый тополь уже умиралъ. Когда распустились листья, я увидѣлъ (онъ расходился на два сука), что одинъ сукъ былъ голый; и въ то-же лѣто онъ засохъ. Онъ давно уже умиралъ и *зналъ* это и пересталъ свою жизнь въ отростки. Отъ этого



они такъ скоро разрослись, а я хотѣлъ его облегчить—и побить всѣхъ его дѣтей“.

Растеніе умнѣе человѣка „Да, глупъ человѣкъ, глупъ, глупъ человѣкъ!“—какъ повторяетъ старый лѣшій, дядя Ерошка, опуская голову въ глубокой задумчивости. „Любите животныхъ, любите растенія“, — говоритъ старецъ Зосима, — „каждый листокъ устремляется къ Слову, Богу славу поетъ, Христу плачетъ, себѣ невѣдомо тайной житія своего безгрѣшнаго совершаетъ сіе“.

„Одна черемуха выросла на дорожкѣ орѣшника и заглушала лещиновые кусты. Долго думалъ я—рубить или не рубить; *мнѣ жаль было*. Черемуха эта росла не кустомъ, а деревомъ, вершка три въ отрубѣ и сажени четыре въ вышину, вся развилстая, кудрявая и вся обсыпанная яркимъ, бѣлымъ, душистымъ цвѣтомъ. Издалека слышенъ былъ ея запахъ. Я-бы и не срубилъ ея, да одинъ изъ работниковъ (я ему прежде сказалъ вырубить всю черемуху) безъ меня началъ рубить ее. Когда я пришелъ, ужъ онъ врубился въ нее вершка на два и сокъ такъ и хлюпалъ подъ топоромъ, когда онъ попадалъ въ прежнюю тяпку. „Нечего дѣлать, видно судьба“,—подумалъ я, взять самъ топоръ и пачалъ рубить вмѣстѣ съ мужикомъ. Всякую работу весело работать; весело и рубить. Весело наискось глубоко всадить топоръ и потомъ напрямикъ подсѣчь подкошенное и дальше и дальше врубаться въ дерево. Я совсѣмъ забылъ о черемухѣ и только думалъ о томъ, какъ бы свалить ее. Когда я запыхался, я положилъ топоръ, уперся съ мужикомъ въ дерево и попытался свалить его. Мы качнули: дерево задрожало листьями, и на насъ закапало съ него росой, и посыпались бѣлые, душистые лепестки цвѣтовъ. Въ то-же время, *точно вскрикнуло что-то въ серединѣ дерева; мы налегли, и какъ-будто заплакало,—затрещало въ серединѣ*, и дерево свалилось. Оно разодралось у надруба и, по-

качиваясь, легло сучьями и цвѣтами на траву. Подрожали вѣтки и цвѣты послѣ паденія и остановились.

— „Эхъ! штука то важная! — сказалъ мужикъ.— *Живо жалко!*“— *А мнѣ такъ было жалко, что я поскорѣе отошелъ къ другимъ рабочимъ.*“

Жаль человѣка, жаль звѣря, жаль дерева, жаль всего, потому что все есть одно живое, животное, цѣлое—одна Божья тварь. Что-же дѣлать? Грѣшно вкушать отъ убоины—„добродѣтель несовмѣстима съ бифштексомъ“, говоритъ вегетаріанецъ Л. Толстой, — позволено питаться только невинною растительною пищею. Но вѣдь вотъ и растенія жаль: „точно вскрикнуло что-то, заплакало“, затрещало въ серединѣ дерева. „Живо жалко!“ „Ужели-жъ за это отвѣчать не будутъ?“— „Нѣтъ, не будутъ отвѣчать за это“,— успокаиваетъ вегетаріанецъ. Это—безумная, чрезмѣрная буддійская жалость. Не казалась-ли, однако, въ прошлые вѣка и жалость къ животнымъ безумною, чрезмѣрною?

Можетъ быть, наступитъ время, когда всѣ люди откажутся отъ убоины, отъ кроваваго избиенія животныхъ, но жалость и тогда не перестанетъ мучить людей: именно тогда-то и возгорится огонь ея съ еще небывалою силою. И уже никакое исполненіе вѣшняго долга, никакое нравственное дѣйствіе, никакая жертва не потушатъ этого огня („огонь пришелъ Я призвать на землю и какъ-бы Я хотѣлъ, чтобы онъ уже возгорѣлся!“),—этого послѣдняго пожара, въ которомъ долженъ міръ сгорѣть.

Жить — это значитъ причинять кому-нибудь смерть. „Мы дѣлаемъ нашу жизнь изъ чужихъ смертей“ — „facciamo la nostra vita delle altrui morte“, — говоритъ Леонардо-да-Винчи. Предѣлъ любви—предѣлъ самой жизни, конецъ міра. И міръ идетъ къ этому концу.

„Добродѣтель несовмѣстима съ бифштексомъ“, — вотъ законъ, такой же рабскій и плотскій, какъ тотъ, который повелѣвалъ



умилостивлять ревнующаго, пожирающаго Бога кровавыми жертвами. „Не жертвы хочу, а милости“, то-есть милосердія, — говоритъ Господь у истиннаго перваго Предтечи Христа — пророка Исаи. Богъ не требуетъ жертвы, а только *хочетъ* милости. Это—уже не законъ, а свобода. Если когда-нибудь люди перестанутъ вкушать отъ убоины, то не потому, что такъ должно, а лишь потому, что такъ *хочется*, къ этому вольно и не-удержимо влечется сердце; не потому, что таковъ будетъ законъ, а потому, что такова будетъ свобода. И міръ идетъ къ этой свободѣ,—къ этому концу.

Нѣтъ, изъ безмѣрной буддійской жалости Л. Толстого ко всякой „Божьей твари“ вытекаетъ не какое-либо нравственное дѣйствіе, не какой-либо кажущійся новымъ, а въ сущности ветхій завѣтъ, не какой-либо внѣшній, связывающій долгъ и законъ (вродѣ „четырехъ упряжекъ“, или „недѣланія“, или „воздержанія отъ убоины“, или неупотребленія табака), а только дѣйствительно новое, глубочайшее, трагическое и *религіозное созерцаніе*.

„Когда-же я начался?“—говоритъ онъ въ отрывкѣ „Первыя Воспоминанія“. — „Когда началъ жить?—Развѣ я не жилъ тогда, когда учился смотрѣть, слушать, понимать, говорить, когда спалъ, сосалъ грудь и цѣловалъ грудь, и смѣялся, и радовалъ мою мать? Я жилъ и блаженно жилъ. Развѣ не тогда я приобрѣталъ все то, чѣмъ я теперь живу, и приобрѣталъ такъ много, такъ быстро, что всю остальную жизнь я не приобрѣлъ и одной сотой того? *Отъ пятилѣтняго ребенка до меня только шагъ. Отъ новорожденнаго до пятилѣтняго страшное разстояніе. Отъ зародыша до новорожденнаго пучина. А отъ несуществованія до зародыша уже не пучина, а непостижимость*“.

Эта-то „непостижимость“, эта-то ночная, нижняя бездна, дочеловѣческая „пучина“ всего живого, животнаго и растительнаго

(„Посмотрите на полевые лиліи, какъ онѣ *растутъ*“), всегда и влекла, и притягивала къ себѣ Л. Толстого. Такъ глубоко, такъ безстрашно, какъ еще никто никогда, заглянулъ онъ въ эту бездну, въ эту послѣднюю тайну плоти и крови.

Тайна, таинство Плоти и Крови. Когда Господь открылъ ее ученикамъ Своимъ, она ужаснула ихъ и соблазнила. „Ядущій Мою Плоть и пьющій Мою Кровь имѣетъ жизнь вѣчную, и Я воскрешу его въ послѣдній день, ибо Плоть Моя истинно есть пища и Кровь Моя истинно есть питіе. Ядущій Меня жить будетъ Мною.“

— „Какія странныя слова! Кто можетъ это слушать? Не Иисусъ-ли это, сынъ Іосифовъ, котораго отца и мать мы знаемъ? Какъ онъ можетъ дать намъ ѣсть Плоть Свою?“

„И съ этого времени многіе изъ учениковъ Его отошли отъ Него и уже не ходили съ Нимъ.“

Но тотъ, кто больше всѣхъ былъ пораженъ этими „странными словами“, остался съ Нимъ. „Не двѣнадцать-ли васъ избралъ Я? Но одинъ изъ васъ—дѣволъ.“—„Это говорилъ Онъ объ Іудѣ Симоновѣ Искаріотѣ, ибо сей хотѣлъ предать его будучи одинъ изъ двѣнадцати.“

Былъ-ли Іуда отъ начала дѣволъ? Если такъ, то почему избралъ его Господь? Тутъ есть тайна, отъ которой ключъ потерянь. Мы только можемъ догадываться, что Іуда былъ воплощеніемъ древняго чистаго духа семитства, хранителемъ закона, о которомъ и Учитель сказалъ: „Не нарушить, а исполнить законъ Я пришелъ“,—хранителемъ сокровищницы Ветхаго Завѣта. Онъ ожидалъ Царя Израиля, грядущаго въ силѣ и славѣ, Сына Бога, для Котораго всѣ племена и народы только кровавая жертва ярости, какъ огонь, поядающей. Когда-же услышалъ онъ, что самъ Богъ становится жертвою, что Царь Израиля есть агнецъ безгласный въ рукахъ палачей, плоть его—пища и кровь—питіе всѣхъ племенъ и



языковъ, всей „твари“,—какимъ кощунствомъ это должно было казаться ему! Не нужно было и тридцати сребренниковъ, чтобы рѣшить: лучше одному человѣку погибнуть, чѣмъ всему народу Божьему, всему Израилю,—искупленію міра. И чтобы спасти міръ, Иуда предалъ Сына Человѣческаго.

Онъ не принялъ таинства Плоти и Крови, потому что не понималъ, что Духъ и Слово можетъ быть Плотью и Кровью. Другіе приняли, но тоже не поняли, что Плоть и Кровь можетъ быть Духомъ и Словомъ. Господь претворилъ воду въ вино и вино въ кровь. Не обратно-ли претворяется въ послѣдующіе вѣка аскетическаго христіанства кровь въ вино и вино въ воду, святое Тѣло—въ безтѣлесную святость, духовная Плоть—въ безплотную духовность, воскресеніе Плоти—въ умерщвленіе плоти? Не совершается-ли здѣсь второе предательство, равное первому? И вслѣдствіе этого предательства, не темень-ли донинѣ сокровенный Ликъ подъ явнымъ? Кто постигъ до конца, чтò значитъ въ наступающей тѣни Голгофы, надъ послѣднею Вечерью, это благоуханіе уже не галилейскихъ лилій, а Плоти Его, уже не сока виноградныхъ лозъ, а Крови Его? „Какія странныя слова! Кто можетъ это слушать?“ Не ропщутъ-ли, не соблазняются-ли ученики и донинѣ? „Блаженъ, кто обо Мнѣ не *соблазнится*“. — „Слова сіи были для нихъ сокровенны и они не разумѣли сказаннаго“. Последняя, страшная и „*соблазняющая*“ тайна величайшаго Символа изъ всѣхъ, какіе были, есть и будутъ у человѣчества,—тайна соединенія Духа и Слова съ Плотью и Кровью—не остается-ли все еще неразгаданною?

Если когда нибудь религіозная жажда людей вернется къ этому единственно утоляющему источнику, то, можетъ быть, люди вспомнятъ, что и Л. Толстой, хотя не въ сознаніи своемъ, даже часто противъ своего сознанія, шелъ по этому-же пути, къ этому-же Символу.

Въ нашъ вѣкъ всеобщаго идолослуженія передъ безплотнымъ духомъ или передъ бездушною плотью, онъ, хотя и смутно, но все же предчувствовалъ ту глубину религіознаго созерцанія, гдѣ открывается и въ религіи, такъ-же какъ древнимъ открылась въ искусствахъ,—святость всякаго тѣла, духовность всякой плоти.

Вотъ, для чего съ такою, повидимому, циническою жестокостью, на самомъ дѣлѣ съ такою стыдливою жалостью, обнажаетъ онъ человѣка отъ всего человѣческаго: онъ ищетъ въ немъ звѣрскаго, чтобы сдѣлать звѣрское божескимъ. И въ послѣдней подземной глубинѣ, въ этой—какъ онъ самъ выражается — „пучинѣ“ и „непостижимости“ всего живого, животнаго, растущаго, растительнаго —онъ уже видѣлъ тотъ свѣтъ, который велъ его къ выходу въ другую половину міра, въ другое небо.

Кажется, еще одна ступень, одно усиленіе, и подземный выходъ окончательно открылся бы ему, и онъ понималъ-бы, что „небо внизу и небо вверху“—одно и то-же небо, что тайна плоти и тайна духа—одна и та-же тайна.

Но этого шага не сдѣлалъ онъ, — изнемогъ, испугался, затосковалъ о небѣ надземномъ, повернулъ назадъ и устремился отъ того, чтò казалось ему „язычествомъ“, къ тому, чтò кажется ему „христіанствомъ“, отъ „духовнаго тѣла“ къ безтѣлесной духовности, отъ святой плоти къ безплотной святости, отъ воскресенія плоти къ умерщвленію плоти. Все, что создано было его творческимъ ясновидѣніемъ, захотѣлъ онъ уничтожить своимъ сознаніемъ.

Но ежели онъ самъ не видитъ, то мы за него видимъ, и тѣ, кто послѣ насъ придутъ, еще яснѣе увидятъ, что къ тайнѣ Христовой былъ онъ истинно близокъ не тогда, когда считалъ себя христіаниномъ, а когда меньше всего думалъ о христіанствѣ, не въ косноязычномъ лепетѣ старца Акима, а въ безмолв-



ной думѣ дяди Ерошки о „Божьей твари“, о „Звѣрь“, который „знаетъ все“, о мудрости небесныхъ птицъ и лилій полевыхъ. Только черезъ божеское въ звѣрекомъ коснулся онъ божескаго въ человѣческомъ, — черезъ Бога-звѣря коснулся Богочеловѣка.

„Съ каждымъ нетипнымъ художникомъ“, — говоритъ Л. Толстой, — „случается то, что случилось съ Валаамомъ, который, желая благословить, сталъ проклинять то, что должно было проклинять, и, желая проклинять, сталъ благословлять то, что должно было благо-

словлять; онъ невольно сдѣлалъ не то, что хочетъ, а то, что должно“.

Это именно и произошло съ самимъ Л. Толстымъ, какъ художникомъ: всю свою жизнь проклиналъ онъ, желая благословить, и благословлялъ, желая проклясть, — дѣлалъ не то, что хотѣлъ, а то, что должно было дѣлать. Его вѣчная слава и оправданіе — тамъ, гдѣ видитъ онъ свой стыдъ и грѣхъ.

*(Продолженіе слѣдуетъ).*





# „Торжество въ тѣстѣ смерти“.

«Альма» трагедія Минскаго.

Положеніе нашей литературы, можно сказать, отчаянное. Не потому отчаянное, что нѣтъ больше гениевъ и, какъ утверждаютъ, даже талантовъ. а потому, что нѣтъ ни для гениевъ, ни для талантовъ путей и возможностей явиться, — имъ негдѣ и некому являться. Литература, — мысль, облеченная въ созвучную форму, — отошла отъ жизни, оторвалась отъ нея. Вѣрнѣе — жизнь оторвалась отъ литературы, отъ всякихъ мыслей и чувствъ, которыя когда-то были подсознательно необходимы человѣку. И въ то время, хотя и въ полусознаніи, но жизнь и мысль кое-какъ брели впередъ, поддерживая другъ друга. Теперь, разорвавшись, онѣ, неразрывныя, — обѣ умираютъ. Литература, какъ тѣло мысли, почти умерла. Жизнь, то, что называютъ жизнью, тихо съуживаясь, тупѣетъ, и люди радостно звѣрѣютъ, развлекаясь бездумно, какъ молодые щенята, новыми изобрѣтеніями, выставками или, пожалуй, „вопросами“. Мысли въ жизни замѣнены „вопросами“, очень разрѣшными и только еще немножко неразрѣшенными.

Этими-то „вопросами“ насчетъ „весьма“ важнаго и питается, — въ лучшемъ случаѣ, — наша теперешняя лже-литература, и неудивительно, что она совсѣмъ и на литературу не похожа.

„Вопросы“, „весьма“ важныя, — не то, что мысли о самомъ важномъ, такомъ-же важнымъ, какъ хлѣбъ насущный. Хлѣбъ насущный — важное; о хлѣбѣ насущномъ должны

быть мысли, а не „вопросы“, потому что онъ *столь-же* важенъ, какъ и другое — не хлѣбъ насущный, то, о чемъ сказано: „не хлѣбомъ единымъ живъ человѣкъ“. Этотъ „не хлѣбъ“ съ хлѣбомъ не разъединимы, они вмѣстѣ — последнее; и потому „вопросы“, замѣнившіе мысль, далеки и отъ хлѣба насущнаго. „Вопросы“ — это близкое, малое и легкое. Это радостное, самообманное озвѣрѣніе, въ которое люди погружаются; это та теперешняя „какъ-бы“ литература, въ которой не могутъ родиться ни гении, ни таланты, потому что малое не можетъ родить великое, — развѣ случайно, — и потому, что ни гении, ни таланты такой литературѣ совсѣмъ не пужны.

Я думаю, то-же дѣлается (или почти то-же) во всѣхъ другихъ странахъ, среди другихъ людей; на Западѣ люди, болѣе старые, болѣе изглоданные „культурой“, въ послѣднемъ просвѣтлѣніи агоніи иногда стыдятся пыли, въ которую превращаются и что-то лепечутъ, закрываясь словами, похожими на мысли, хотя знаютъ (вѣрнѣе, чувствуютъ), что и эта ихъ одежда — только пыль.

Наша-же молодая Россія, вышедши изъ младенческой мудрости, ничего не стыдится, какъ дурно воспитанный подростокъ, занимается плѣненной исторіей Запада, разными „вопросами“ и, вѣроятно, прямо изъ отрочества, спѣша за тѣмъ-же Западомъ, вступитъ въ періодъ ранней старости и послѣдняго сна.

Но это принадлежитъ времени. Я говорю



лишь о томъ, что есть теперь. Предрѣшать будущее мы не смѣемъ. И—кто знаетъ? быть можетъ, именно Россія, съ ея еще свѣжимъ, близкимъ воспоминаніемъ о мудрости младенчества, испугается, повернетъ въ сторону, пойметъ, что единственно важное въ мірѣ — мысль о послѣднемъ соединеніи того, что хлѣбъ, съ тѣмъ, что не хлѣбъ, — и спасется.

Но въ данное время, какъ уже сказано, именно благодаря этой отроческой беззащитности, положеніе нашей литературы (или мысли и ея воплощеній) — гораздо страшнѣе Западной.

Если является человѣкъ, вспомнившій старое и желающій обновить его (но не воскресить, ибо оно вѣчное,) въ новомъ сознаніи, — всѣ его попытки и начинанія проходятъ просто мимо, словъ его не слушаютъ, а если слушаютъ, то смѣются; такъ ребенокъ, немного злой и невоспитанный, слушаетъ человѣка, говорящаго съ нимъ на неизвѣстномъ языкѣ, и забавляется созвучіями, которыя улавливаетъ. Нѣкоторыя слова какъ будто и похожи на извѣстное, смѣшно произнесенное. Что эти слова значать — не все ли равно? Въ общемъ — бессмысленно и потѣшно. Разбираться серьезно не стоитъ, да и некогда: легче забавляться и рѣшать „вопросы“, напримѣръ, вопросъ о мужикахъ.

Что такое мужикъ и какъ намъ, интеллигентамъ, къ нему подходить? Умывъ руки, или, напротивъ, не умывая? Слѣдуетъ-ли совѣтовать мужику обрабатывать землю, какъ онъ дѣлалъ до сихъ поръ, или убѣждать оставить землю и сдѣлаться фабричнымъ рабочимъ? Вообще, что намъ, интеллигентамъ, съ мужикомъ дѣлать, куда его пристроить и какъ устроить? А если голодъ, то какъ собрать побольше денегъ, чтобы учредить нѣсколько столовыхъ? Наконецъ, не лучше-ли интеллигентъ, вышедшій изъ мужиковъ, чѣмъ обыкновенный интеллигентъ?

Да и мало-ли другихъ вопросовъ! Въ эпоху Возрожденія въ Италіи иногда назначались, на потѣху государя, „ученые поединки“. Обсуждались всевозможные вопросы, богословскіе, медицинскіе: „естественно-ли излеченіе слѣпоты Товія рыбьею желчью? Красивыя женщины плодороднѣе-ли некрасивыхъ? Женщина сладострастнѣе-ли мужчины?“ Но тогда знали, что это лишь „поединокъ“, упражненіе, игра... А теперь большинство изъ нашихъ „людей мысли“ очень серьезно заняты разрѣшеніемъ подобныхъ вопросовъ.

Кто же, наконецъ, лучше: мужикъ или интеллигентъ?

Я касаюсь въ литературѣ только такъ называемой либеральной партіи. Другія составляютъ меньшинство, литературы у нихъ и вовсе почти нѣтъ, а вопросы совсѣмъ какіе-то завялые и полусонные. Но либералы, истинные господа теперешняго времени, имѣютъ и свои журналы, и свою „вопросную“ литературу, и своихъ, соотвѣтственнаго роста, геніевъ. Такимъ геніемъ (въ отдѣлѣ „чистаго“ искусства) является беллетристъ Горькій, какъ въ свое время (да и до сихъ поръ) поэтъ—Надсонъ. Чеховъ, къ которому когда-то, быть можетъ, и мысли стучались, у котораго была и нѣжность, и тонкость для ихъ воплощенія, — покорилося, забылъ все, уснулъ и бредитъ о Толстомъ. Чеховымъ привыкли восхищаться, но его не любятъ. Онъ до сердца не доходитъ, назрѣвшихъ „вопросовъ“ не затрагиваетъ, а если и затрагиваетъ, то все-таки черезчуръ чисто. Горькій—другое дѣло. Онъ „въ самый центръ“ попалъ. Въ его произведеніяхъ есть и мужикъ, и интеллигентъ, и возмущеніе порядками, и безпашная „русская удалъ“, и слеза, и куражъ подвыпившаго рабочаго. Да и какъ ему не куражиться? Онъ правъ, онъ геній, тотъ геній, который теперь нуженъ нашей вопросной литературѣ. Его хо-



тѣли — его получили, онъ есть, онъ пришелъ. Нельзя поэтому удивляться успѣху его книгъ. Успѣхъ почти Надсона. Горькій — та пища, которая кажется теперь вкуснѣе хлѣба насущнаго.

Кромѣ этихъ кипящихъ озерныхъ волнъ какъ будто дѣятельнаго либерализма есть еще успокоенныя волны. Это — все то-же болотистое, сѣрое озеро, но его заливчикъ — тихое, зацвѣтшее мѣстечко въ камышахъ. И вода такая-же старая, не проточная. Успокоенныя, надежныя волны либерализма — либерализмъ уже консервативный, — это *Вѣстникъ Европы*, посѣдѣвшій и отвердѣвшій. Онъ знаетъ, помнитъ свое, слышетъ-же плохо, и потому ничто извнѣ, никакіе звуки не тревожатъ его, не доходятъ до него, — даже стоны „дѣятельныхъ“ либераловъ. Все благополучно, все на своихъ мѣстахъ. Романъ Боборыкина съ января, стихотворенія о старости Жемчужникова, внутреннее обозрѣніе тамъ, гдѣ ему быть слѣдуетъ. Чего-же еще? Сами „вопросы“, попадая въ *Вѣстникъ Европы*, какъ-то утихаютъ, дѣлаются вмѣстѣ и скромными, и солидными и не такъ настойчиво требуютъ своего немедленнаго разрѣшенія. И все идетъ въ чинномъ и благолѣпномъ порядкѣ, соблюдая очередь.

Не могу не коснуться, — говоря объ умираніи литературы и смерти мысли, — такъ называемаго „новаго, декадентскаго“ нашего направленія. Но коснусь я только слегка, ибо собственно въ литературѣ это направленіе, чисто декадентское, играетъ малую роль. Журнала у декадентовъ нѣтъ, книгъ они пишутъ мало, да ихъ и не покупаютъ. Я даже не знаю, есть-ли у насъ „чистые“ декаденты и гдѣ они. Едва-ли можетъ имѣть значеніе поэзія Брюсова, Добролюбова или Бальмонта. (Бальмонтъ, впрочемъ, отличается отъ другихъ трудолюбіемъ, желаніемъ — быть посерьезнѣе, и это уже слава Богу.) Но вообще у декадентовъ,

индивидуалистовъ и эстетовъ, не только нѣтъ новаго, но даже полное забвеніе стараго, старой, безсознательной мудрости, Они убили мысль совершенно откровенно, безъ стыда, но не замѣнили ее „вопросами“, какъ либералы, а остались такъ, ни съ чѣмъ. Это — нездоровыя дѣти, которыя даже играть не любятъ и не ищутъ игрушекъ. Ихъ наслажденія, ихъ эстетика не даетъ имъ никакой отрады, ибо они не знаютъ ни прошлаго, ни будущаго, а только болѣе чѣмъ краткій — несуществующій — настоящій моментъ. И все имъ скучно, бѣднымъ, недолговѣчнымъ дѣтямъ, все имъ противно, все не по нимъ. Въ тѣ рѣдкія минуты, когда они вдругъ взглянутъ на себя и развеселятся безмысленно собою, — надо относиться къ нимъ безъ злобы, а со снисходительной радостью, какъ къ улыбка большаго ребенка: вѣдь недолго ему...

Либералы этого не понимаютъ, сердятся, негодуютъ на декадентовъ и за ихъ капризы, и за эту улыбку „на себя“, убѣжденные, что вся бѣда въ томъ, что декаденты не занимаются „вопросами“. Сердятся, зовутъ ничтожествомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ, немного непоследовательно, боятся ихъ. Я думаю, эта боязнь инстинктивно вѣрная: а что, если въ самомъ дѣлѣ болѣзнь заразительна и распространится? Вѣдь это, пожалуй, хуже „вопросовъ“, вѣдь отсюда путь самый краткій — въ хорошенькую могилку безъ памятника, только убранную цвѣтами.

Если и есть въ Россіи истинно-новое движеніе, не узко-либеральное и не декадентское, оно не проявилось пока въ литературѣ даже настолько, насколько проявилось декадентское. Оно — еще подземное, ему еще нѣтъ названія и нѣтъ путей въ литературу — поле сраженія, занятое сильными либералами и слабыми декадентами. А между тѣмъ только дѣйствительно-новому движенію можетъ принадлежать будущее, надежда на спасеніе, ибо люди, причастные этому движенію — помнятъ



вѣчное и хотятъ мыслей и словъ только о важномъ и необходимомъ. Если такой чело-вѣкъ появляется въ литературѣ, „декаденты“ встрѣчаютъ его равнодушно и брезгливо. Либералы, не понимая языка, по-дѣтски смѣются. А не то, не умѣя разобраться, вдругъ испугаются: что-то странное. Не декадентъ - ли? Ну, конечно, декадентъ. Истребить его, пока не поздно!

Въ такомъ положеніи, очутился и Минскій, принадлежащій подземному новому движенію постольку, поскольку онъ хочетъ, думаетъ и говоритъ въ своей „Трагедіи современной жизни“—о *важномъ и вѣчномъ*. Трагедія эта—„Альма“, написанная съ годъ тому назадъ, конечно, не могла найти себѣ мѣста ни среди бурныхъ волнъ озера, ни въ успокоенныхъ затишьяхъ. Она появилась отдѣльнымъ изданіемъ и удостоилась многочисленныхъ отзывовъ. Смѣялись главнымъ образомъ надъ опечатками. Чтожъ, это, пожалуй, смѣшно. Кто не знаетъ, какія смѣшныя созвучія являются отъ выпаденія одной буквы изъ набора. Затѣмъ еще говорили, что ничего нельзя понять, а героини такой никогда не было, а потому нельзя ее жалѣть въ ея несчастіяхъ. Разбирали все больше съ другими авторами вмѣстѣ, съ Ярцевымъ (?), Маминымъ-Сибирякомъ, занимающимися вопросами о бракѣ, положеніи женщины въ интеллигентной семьѣ и т. д. Но больше всего все-таки говорили объ опечаткахъ.

Мнѣ не интересны въ данный моментъ ни опечатки, ни положеніе интеллигентной женщины въ семьѣ. Минскій думаетъ и говоритъ о самомъ важномъ, единственномъ, о чемъ слѣдуетъ думать и говорить,—то есть о чело-вѣкѣ и о Богѣ, о жизни внутренней и внѣшней въ ихъ возможномъ (или невозможномъ) соединеніи, о воплощеніи духа, объ одухотвореніи плоти,—о смыслѣ и цѣли жизни, выражаясь совсѣмъ просто (можетъ быть, не совсѣмъ точно). И я слушаю и хочу понять,

что онъ думаетъ и говоритъ объ этомъ, куда онъ хочетъ притти, какъ онъ воплотилъ, совершенно или нѣтъ, свои мысли,—какое у нихъ тѣло,—и если есть въ Альмѣ противорѣчія и провалы—то гдѣ они, въ чемъ и отъ куда?

Воплощеніе—это уже достиженіе, соединеніе, гармонія; въ Альмѣ нѣтъ гармоніи, нѣтъ и совершеннаго воплощенія. Альма,—героиня,—не живая еще, не живетъ сама для себя,—потому что она *только* душа, Психея Минскаго. Она и живетъ, какъ душа, съ нимъ, въ немъ, а не одна, потому что у нея нѣтъ своего тѣла. Воздухъ, который ее окружаетъ въ трагедіи, стѣны ея комнаты, звукъ ея голоса, цвѣтъ ея глазъ, ея движенія и ея дѣйствія, ея прошлое—все это не настоящее, живое и правдивое, все это — то, чему не вѣришь. И если мы будемъ требовать отъ Альмы жизни и трепета—мы дальше не пойдемъ и не узнаемъ, какъ живетъ Психея автора, его по своему живая душа, которую онъ ведетъ по мытарствамъ. Да, невоплощенная душа—уже несовершенство. И это несовершенство, „непохожесть“ на настоящую правду жизни, въ Альмѣ тѣмъ важнѣе, что они происходятъ не отъ внѣшнихъ причинъ. Трагедія написана сильнымъ языкомъ, не глубоко-русскимъ, можетъ быть, а космополитически-русскимъ, но имѣющимъ право на существованіе. Вся Альма,—какъ и душа автора,—не русская. Въ ней истинно - еврейская, широкая, „пустынная“ сила, ведущая помимо воли къ безконечности и смерти, — но это сила и съ ней надо считаться. Негармоничность Альмы, ея уродливость, столь-же глубокая порою, какъ глубока ея красота, наконецъ, ложь жизни въ ней,—все это зависитъ, какъ уже сказано, не отъ внѣшнихъ причинъ, а отъ внутреннихъ, отъ какого-то противорѣчія въ сознаніи автора, отъ его желанія сдѣлать и оправдать то, что въ самой глубинѣ существа своего онъ отрицаетъ, какъ непо-



слѣдовательное, и чему чужда его пустынная Психея.

Альма,—героиня пьесы,—первая созпавшая себя душа. Она ищетъ Бога. Но о Богѣ нельзя говорить, для Бога у насъ нѣтъ (или еще нѣтъ) словъ, не можетъ быть съ Нимъ никакихъ прямыхъ соединеній, — и потому Альма ищетъ Свободы. Альма знаетъ, что всякое исканіе, всякое движеніе здѣсь, *по-сю сторону*, — только въ явленіяхъ: и она пользуется явленіями — дѣйствуетъ и говоритъ. Жизнь, движеніе, дѣйствіе, плоть — это одна половина правды, такъ же, какъ не жизнь, созерцаніе, духъ—другая ея половина; и Богъ можетъ войти только въ соединенныя полукружія, ибо Онъ—кругъ. Авторъ трагедіи какъ будто объ этомъ и хочетъ напомнить намъ, какъ будто въ этомъ его любовь. Альма, слѣпая до своего покушенія на самоубійство, просыпается просвѣтленная. Она рада, что не умерла, она прислушивается къ своимъ новымъ мыслямъ и желаніямъ, говоритъ со старикомъ Тихономъ.

Тихонъ этотъ, скажу кстати, такой-же не русскій, какъ и Альма, даже болѣе не русскій. И языкъ его не русскій (хотя сильный), а точно великолѣпный переводъ. Самый великолѣпный переводъ производитъ впечатлѣніе фальши, неправды, педошедшаго. И Тихонъ—фальшь болѣе, чѣмъ всѣ другія лица трагедіи, потому что онъ хотѣлъ быть русскимъ, непременно русскимъ,—и не смогъ.

Тихонъ говоритъ Альмѣ:

„...И первое дѣло — земля. И смертушка тоже. Самъ нашъ Спаситель Иисусъ Христосъ не побрезгалъ ею. А ты думаешь, легко было Спасителю отъ его небесной чистоты въ папе безобразіе воплотиться, ѣсть и пить, какъ люди... А все-же Онъ, Батюшка, покинулъ чистоту небесную и воплотился—чуешь слово-то?—плоть смертную и болѣзненную на себя надѣлъ. Вотъ, догадайся, моя разумница, отчего-бы такъ?“

И Альма отвѣчаетъ ему, „все время прислушиваясь“:

— „Не падо бояться безобразія жизни“.

Уходя (и навсегда, ибо послѣ первого дѣйствія Тихонъ не появляется) онъ говоритъ:

„Прощай, милая. Не бойся. Всякой душѣ страшно воплотиться, да такъ Богъ велѣлъ“.

И, казалось-бы, Альма поняла Тихона. Она еще разъ повторяетъ въ концѣ первого дѣйствія:

„Нужно воплотиться и побѣдить“.

Но Альма только *хочетъ* воплотиться. Ей воплотиться нельзя. Ея правда—не жизнь, а отрицаніе жизни,—„свобода“ — не утвержденіе новой истины, а только отрицаніе старой лжи. Къ этой свободѣ ее влечетъ, въ эту свободу она падаетъ, этой свободы становится рабой. Она говоритъ:

„...Есть пятая стихія — эфиръ, тонкій, незримый, всепроникающій, вездѣсущій эфиръ, безбурный, проводникъ тепла, но холодный“.. „Свобода все замѣняетъ — добро, истину, счастье, красоту“.

Альма уже здѣсь говоритъ: „свобода *замѣняетъ*“, а не „*даетъ*“, уже здѣсь готова *отречься* отъ добра и отъ истины, отъ счастья и отъ красоты — отъ всѣхъ явленій во имя свободы. Не познавать ихъ, отрицая ихъ или принимая во имя Бога, но *самой* отречься, отойти, потому что „свобода все замѣняетъ“.

„Свобода кажется мнѣ безграницной“, — говоритъ Альма.—„Только она равняетъ чело-вѣка съ Богомъ“.

Какимъ-же образомъ Альма борется за эту свободу? Потому что она борется, хотя и утверждаетъ въ первомъ дѣйствіи:

„Бороться уродливо, и побѣждать уродливо, потому что побѣда — тоже насиліе и поврежденіе“. Отмѣчать эти постоянныя мелкія противорѣчія Альмы, я думаю, бесполезно. Альма — не выводъ, не одинъ моментъ



души, — а ея постепенный ростъ, попутно съ развитіемъ трагедіи. И эти мѣшающія, конечно досадныя, внѣшнія противорѣчія маловажны въ сравненіи съ тѣмъ глубокимъ и страшнымъ противорѣчіемъ между безсознательною Психеей и сознательною мыслью автора. Онъ, впрочемъ, ее, эту мысль, не любитъ, и радъ былъ-бы освободиться отъ нея, если-бы позволилъ разумъ.

Но пойдемъ за Альмой. Альма ищетъ свободы и борется съ жизнью. Я не буду говорить о ея флиртахъ и любовныхъ дневникахъ до покушенія на убійство: это все было до „просвѣтлѣнія“. Просвѣтлѣвъ, Альма говоритъ не только объ отрицаніи старой, но и объ утвержденіи новой истины, не только о „свободѣ“, но и о „воплощеніи,“ — и выходитъ замужъ. Мы видимъ, что это не конецъ, а начало борьбы. Во второмъ дѣйствіи Альма, опять для достиженія „холоднаго, безбурнаго эфира“ свободы, борется со своимъ ребенкомъ, котораго сама родила (это не противъ свободы), но сама любитъ не хочетъ (это противъ свободы). Въ этомъ дѣйствіи у души автора, Альмы, уже больше „свободы“, и она уже дальше отъ долга (да, долга) воплощенія, принятія жизни.

„Я люблю то, что далеко и спокойно“, говоритъ Альма. „Свое — обидно близко. Инстинктъ — это что-то цѣпкое, темное, узловатое, похожее на корни. Они уходятъ далеко въ *землю* и тянутъ къ *землѣ*. И вотъ почему ихъ должно рвать, рубить“.

Откуда въ Альмѣ эта ненависть къ *своимъ*, къ *своему* ребенку, къ *своей* любви (и къ *себѣ*, конечно), къ той *землѣ*, которая есть половина всей правды? Вѣдь Альма, кажется, понимала это, когда Тихонъ говорилъ съ ней, а она „все время прислушивалась“.

„...Онъ, Батюшка, воплотился (т. е. сошелъ къ *землѣ*, вошелъ въ *земное*), чуешь слово-то? — плоть смертную и болѣзненную на

себя надѣлъ. Вотъ, догадайся, моя разумница, отчего-бы такъ?“

Разумница догадалась, — но потомъ забыла.

Она потому забыла, что *не любитъ* жизни, плоти, земли, не понимаетъ ихъ (вѣдь у нея самой нѣтъ плоти), она любитъ *только не-земную, безплотную* свободу. И она идетъ дальше:

„...О, эта сводня, которую мы зовемъ природой! Ея самое сильное оружіе сломано“.

Альма отказывается отъ своего ребенка и съ эстетическимъ равнодушіемъ смотритъ, какъ умираетъ на ея глазахъ другой, которымъ она замѣнила своего.

„...Происходила борьба между древнимъ инстинктомъ и новорожденной свободой. Борьба во мнѣ. И свобода побѣдила“.

„Альму“ давитъ всякое опредѣленное чувство. Любовь къ кому-нибудь, привязанность къ чему-нибудь. Ребенокъ вдвойнѣ связывалъ меня съ судьбой — слишкомъ сильнымъ счастьемъ и слишкомъ сильными страданіями“.

И она говоритъ о новомъ свѣтѣ, „безъ солнца и безъ тѣней“ — то-есть опять о своей отрицательной истинѣ:

„Я часто мечтаю о новомъ мірѣ. Что измѣнится — я не знаю. Но въ сердцахъ людей будетъ звучать новая мелодія жизни. То, что мы называемъ любовью, радостью, грустью — будетъ казаться тяжелымъ, рѣзкимъ крикомъ. Настанутъ пѣжные сумерки. *Меня пугаетъ все близкое, громкое* (т. е. все земное, плотское, воплощенное).“ — „На все мнѣ хотѣлось-бы смотрѣть, какъ на игру“.

И она уже во второмъ дѣйствіи этого почти достигаетъ. Ей и не трудно, это ея стихія — холодный, безбурный эфиръ. Она — „душа легкая и *слабая*“ — отъ слабости легкая.

Люди, окружающіе Альму въ трагедіи, тоже полупризраки, благодаря Альмѣ. Будаевскій, докторъ, Софья Семеновна, Вета.



Въ послѣдней авторъ хотѣлъ изобразить современную „безддушную эстетку“, въ противоположность Альмѣ, которая свернула съ этого пути. Но Вета не удалась. Минскій не умѣетъ рисовать „типы“, не умѣетъ и смѣяться: онъ только умѣетъ рассказывать о своей душѣ. И Вета — жалкая, пезабавная, досадно мѣшающая карриатура. Она повторяетъ — и кажется, будто деревяннымъ молоткомъ стучить по головѣ — все какія-то парочно-устроенныя, неосмысленныя слова: „Нѣтъ страданій“. „Нѣтъ страданій“. „Привычка — смерть красоты“. „Красота — смерть привычки“... Или, можетъ быть, я ошибаюсь въ послѣдней фразѣ, но это рѣшительно все равно. Стукъ одинъ и тотъ же. И такъ до конца. Художникъ Будаевскій, вначалѣ влюбленный въ Альму, но потомъ женившійся на Ветѣ, тоже мало интересенъ, развѣ въ связи съ тѣмъ обстоятельствомъ, что его profession de foi одобряется во второмъ дѣйствіи Альмой. Это опять освѣщаетъ Альму въ ея старинныхъ, романтически-безплотныхъ стремленійхъ къ неземному „эффиру“.

Будаевскій (художникъ) говоритъ, когда его спрашиваютъ о сюжетѣ его этюдовъ:

„Признаюсь, тутъ нѣтъ ни событія, ни легенды.

„...*Содержаніе не важно, важны отдѣльныя лица. Три-четыре лица — молодая мать, младенецъ, старецъ — вотъ матеріалъ для милліона картинъ. Старинные художники брали готовую библейскую легенду. Другой такой нѣтъ, и я рѣшилъ писать картины безъ всякаго содержанія. Просто молодые женщины, дѣти, старики*“.

И Альма рада:

„Мнѣ ваши этюды начинаютъ безконечно нравиться. Безымянные люди, безымянные дѣти. О, я это понимаю“.

И Будаевскій — въ гармоніи съ Альмой, ибо онъ полуживой, отвлеченный романтикъ. Остальныя лица трагедіи, долженствующія

изображать простыхъ, старыхъ, не сознавшихъ ни себя, ни свободы людей, — тоже неестественны, благодаря пезжизненной обстановкѣ, но все-таки порою у нихъ вырываются живыя, мудрыя слова, хотя они, эти люди, еще „просты, какъ дѣти“. Имъ больно, больно отъ смерти и отъ любви, потому что это въ природѣ человѣка, чтобы ему было больно отъ смерти и отъ любви, а бороться человѣку съ человѣческой природой — противно разуму. Имъ хочется, чтобы меньше было горя и больше радостей, которыми они получаютъ отъ другихъ — себѣ и даютъ отъ себя — другимъ, и это тоже въ природѣ человѣческой. Болитъ духъ, болитъ плоть, и пока мы въ явленіяхъ — явленія намъ близки, и опять противно природѣ нашей отрываться отъ земли окончательно, до проклятія землѣ. Простые люди вокругъ Альмы страдаютъ отъ ея исканій свободы. Новыхъ формъ жизни, новой воплощаемой истины, новаго свѣта, безъ солнца и безъ тѣней, — нѣтъ. То-есть, можетъ быть, этотъ свѣтъ въ Альмѣ и есть, по ему нечего освѣщать, ибо нѣтъ отъ него ни новыхъ формъ, ни дѣйствій, проявленій, нужныхъ для жизни, а потому нѣтъ и жизни.

Альма говоритъ мужу:

„Я принесла тебѣ горе своей любовью, своей свободой. Я всѣмъ приношу горе, не зная почему. Они плачутъ отъ боли, когда я хочу разбить ихъ клѣтки. Они любятъ тяжело и грубо.“

Альма общалась намъ „новую мелодію жизни“, но эта новая мелодія не звучитъ въ воздухѣ жизни, а только въ пустынномъ, безплотномъ и безплодномъ эфирѣ.

Можетъ быть, это — мелодія смерти?

Въ концѣ второго дѣйствія Альма, рѣшивъ уйти отъ мужа „къ отверженнымъ“, для послѣдней свободы, съ „ласковымъ и всевидящимъ спокойствіемъ“ смотритъ на умершую чужую дѣвочку и говоритъ:



„...Почтимъ смерть. Когда смерть пришла, мы должны ее привѣтствовать. Но у насъ пока нѣтъ ни молитвъ, ни пѣсенъ для прославленія смерти. Матери же наши завѣщали намъ лишь вопли и причитанія... Зажгите свѣчи. Принесите цвѣтовъ. *Устроимъ торжество въ честь смерти*“.

Альма — въ пріютѣ прокаженныхъ. Она три года жила въ одиночествѣ, съ прокаженными и съ Софьей Семеновной, которая сама не ищетъ свободы, а только любить душу, Пенхей автора, и ради этой любви готова сопровождать ее въ ея мытарствахъ. Альма уже свободна отъ всѣхъ человѣческихъ привязанностей. Она, кажется ей, побѣдила человѣческую любовь къ плоти, — но нужно побѣдить еще человѣческое отвращеніе къ плоти. И она идетъ туда, гдѣ плотское, человѣческое уродство всего сильнѣе, чтобы сразиться съ нимъ своимъ, уже отточеннымъ, копьемъ свободы. Того-ли хотѣла Альма, когда на слова Тихона: „воплотиться, — такъ Богъ велѣлъ“, — отвѣчала: „не надо бояться безобразія жизни!“ Но теперь она забыла, чего хотѣла, идетъ къ прокаженнымъ, не думая о нихъ и не понимая ихъ, пользуясь ими, какъ орудіемъ. Она дѣлаетъ совѣмъ для нихъ ненужное—цѣлуетъ ихъ. Въ письмахъ къ Ветѣ, въ день Свѣтлаго Воскресенія, Альма-Психея какъ будто просыпается на мгновенье отъ смертнаго бреда своей порабо-щающей свободы и говоритъ:

„Я примирилась съ темной силой. Я пожалѣла и обняла ее, какъ сестру, я поцѣловала смерть и *возвѣстила ей о воскресеніи*“.

Но это послѣдняя дасть строгому разуму и чувству, послѣдній намекъ на великую тайну воплощенія, соединенія, послѣднее усиліе разорвать опутавшія Пенхей цѣпи свободы. Всякая жизнь кончена, даже всякая мысль о жизни умерла.

„Есть радость и печаль,—говоритъ Альма,—

не ничтожныя и непрочныя, какими люди жили до сихъ поръ. Онѣ безсодержательны, потому что свободны отъ судьбы. Это новыя чувства, которыхъ міръ не зналъ и которымъ принадлежитъ будущее. Одно можно сказать, что это не—любовь. Когда бредъ любви пройдетъ, жизнь превратится въ вѣчное празднество“.

И дальше, на вопросъ уже совѣмъ одеревѣвшей Веты, зачѣмъ она христосовалась съ прокаженными, она отвѣчаетъ:

„Я хотѣла убить привязанность къ себѣ самой, сдѣлать то, противъ чего возмущалась вся моя природа, обнять безобразіе, потому что ничего такъ не боялась, какъ его близости. Я побѣдила, мой искусъ конченъ, я *хочу вернуться къ живымъ*. Теперь я не боюсь ни себя, ни другихъ. Моя радость при мнѣ. Моя печаль при мнѣ“.

Искусъ Альмы конченъ. Ея свобода припей. Но зачѣмъ она говоритъ, что она хочетъ вернуться къ живымъ? Что ей дѣлать съ живыми? Проповѣдывать имъ свою умерщвляющую свободу? Зачѣмъ? Они придутъ къ ней и сами, если она—истина. Альма шла одна, пришла къ свободѣ, которая называется смертью, и умерла. Кажется съ перваго взгляда, что она умерла случайно, заразилась случайно. Но это лишь послѣдовательность, неизбежность пути. Альмѣ печего дѣлать, ибо что-бы она ни дѣлала отнынѣ, гдѣ-бы она ни была, — она неподвижна и безчувственна въ своемъ „эфирѣ“, она — мертвая. „Моя радость при мнѣ, моя печаль при мнѣ“. Узнавъ, что она заразилась проказой, она не думаетъ о самоубійствѣ, падѣваетъ повязку прокаженныхъ и идетъ жить съ ними, потому что ей уже *все все равно*: человѣческое отвращеніе къ плоти побѣждено послѣ побѣды надъ человѣческой любовью. Но это безплодная побѣда: поправъ смертью смерть—Альма не воскресла. Софья отравляетъ ее обманомъ, ибо Софья еще не свободна, лю-



бить Альму и не хочет видѣть ее обезображенной.

Альмѣ и это все равно.

„Есть незримая красота,—говоритъ она,—и къ ней я иду навстрѣчу“.

Я понимаю, зачѣмъ автору понадобилось это отравленіе. Не умри Альма, все-таки остался-бы въ ней какой-то призракъ жизни, какая-то надежда, — значитъ, не было бы и достиженія полной свободы. А свобода безнадежна, какъ смерть. Она и есть смерть, неподвижность — и потому безконечность. И Альма умерла, откровенно и художественно, повинаясь тому, чьей душой она была, повинаясь силѣ его влеченія къ смерти, къ уничтоженію явленій, къ отрицанію, къ вѣчному „Нѣтъ“—безъ вѣчнаго „Да“. Это вѣчное „Да“ живетъ въ сознаніи автора, но не въ его безсознательной стихіи. „Да“ не воплотилось, потому что не было къ нему въ авторѣ любви, а было только стихійное, пустынное влеченіе къ разрушенію, единому „Нѣтъ“, къ единой смерти. Свобода, та, къ которой шла Альма-Психея Минскаго, не *путь* къ Богу, то-есть *не движеніе*, а *стояніе* передъ Богомъ. Стояніе въ смерти, въ „Нѣтъ“ безконечномъ, ибо во всякой неподвижности — безконечность.

И напрасно авторъ въ предисловіи говоритъ намъ, что есть „два пути“. Для него, для его души, нѣтъ двухъ путей ни зла и добра, ни одного добра. Цѣль его — свобода, а путь къ ней *единый*, путь отреченія, путь Голгофы, умерщвляющій, аскетическій путь, и даже болѣе страшный, чѣмъ путь Голгофы, ибо въ концѣ этого послѣдняго пути была надежда и воскресеніе, а для умирающей свободной Альмы нѣтъ никакой надежды. И воскресенія нѣтъ, да и не нужно оно ей.

Альма, достигнувъ свободы посредствомъ прокаженныхъ, убѣждаетъ ихъ, что они тоже свободны:

„Вы не боитесь никого,—ни судьбы, ни

людей, потому что они никогда къ вамъ не придутъ!“—„Мы боимся самихъ себя“.—„Когда вы оглядываетесь вокругъ себя, на судьбу, на прошлое, на будущее, — неправда-ли, вы видите священную пустоту и вы свободны?“

„Нѣтъ“ — отвѣчаютъ прокаженные.—„Мы боимся думать о вчерашнемъ днѣ. Мы измѣняемъ время спомъ и обѣдомъ“.

„О, вы сами виноваты,“—отвѣчаетъ съ легкостью „легкая“ и слабая Альма. „Вы-бы могли зажечь новый свѣтъ, отыскать новыя молитвы, вы, не знающіе надежды, всегда стоящіе на краю пропасти.“

Альма прокаженнѣе прокаженныхъ. У тѣхъ есть еще какія-то земныя чувства, радость, непамять, есть смутная надежда, есть призракъ жизни, призракъ полустлѣвшей плоти. У Альмы нѣтъ ничего. Она еще разъ, передъ самой смертью, говоритъ Софѣ Семеповнѣ, которая хочет умереть вмѣстѣ съ нею:

„Если ты созрѣла для смерти, если ты ее призываешь, какъ великое освобожденіе—тогда умирай. Но если ты боишься пережить меня — о Соня, молю тебя, не унижайся до любви къ человѣку, кто-бы онъ ни былъ. Люби безличное, бессодержательное, нечеловѣческое“.

Люби безличное, нечеловѣческое... хотѣла-ли этимъ Альма сказать: „люби Бога?“ И значило-ли это: не люби человѣческаго, ибо „человѣческое“ — низкое, малое, не знаменующее, не символичное? Для Альмы нѣтъ символовъ, знаменій, и, чтобы любить Бога, который для нея не Все и Ничто, а *только* Ничто, — она должна перейти въ Ничто, умереть безъ воскресенія.

И она умерла.

Вся трилогія передъ нами, съ ея противорѣчіями, безвкусіями, съ ея негармоничностью и дикой силой, разрушительной, какъ вѣтеръ той древней пустыни, въ которой скитался Израиль. Вся тяжелая дорога отреченія, умерщвленія съ цѣлью свободы без-



плотной, бесплодной и страшной, какъ та-же пустыня.

Давно не было въ литературѣ страницъ, равныхъ по силѣ описанію пріюта прокаженныхъ. Они (прокаженные)—живые, они—совершенное воплощеніе, но... вѣдь они не дошли до свободы, у нихъ нѣтъ безтѣлесной призрачности Альмы, и если авторъ ихъ любить,—то не какъ философъ, а какъ художникъ. И послѣдній въ этихъ страницахъ побѣдилъ перваго.

Но Альма, бѣдная Альма, которая было хотѣла воплотиться въ первомъ дѣйствіи, — такъ и умерла, не коснувшись жизни. Ее судьба какъ-бы заранѣе предназначила для безтѣлесности. Она съ самаго начала не знаетъ и не понимаетъ жизненной сложности страданій, и когда ей нужны страданія — она создаетъ ихъ для себя сама. Она не знаетъ цѣны насущнаго хлѣба,—она богата, и многія изъ созданныхъ ею для себя страданій она можетъ имѣть только благодаря тому, что у нея есть богатство. Она не знаетъ труда. Всю жизнь свою она была праздною — и не страдала отъ этого. Она — душа, ей и нельзя знать земную святость и силу хлѣба. И въ этомъ незнаніи — опять ея невоплощенность, ея невоплотимость.

Можетъ быть,—Альма даже не душа? Можетъ быть, она только мысль о Богѣ? Нѣтъ, религіозной мыслью Минскій вѣренъ правдѣ. Мысль его говоритъ „нѣтъ“, —и „да“. Это только душа хочетъ одного „нѣтъ“ — религіи смерти безъ воскресенія. Мысль хочетъ новыхъ формъ, явленій жизни и знаетъ, что они нужны,—но душа не можетъ создать ихъ, идя отъ формъ не къ смерти даже, а къ небытію, къ уничтоженію.

Это—трагедія силы, перешедшей, отъ не-

достатка гармоніи, въ безсиліе, въ разложеніе. Трагедія, совершающаяся каждый день, тѣмъ болѣе ужасная, что и мы знаемъ, что нужны новыя формы жизни, нужна обновленная религія нашему обновленному сознанию, и ищемъ новыхъ формъ, новой смерти и новаго воскресенія. Намъ нужна и свобода передъ Богомъ,—но не какъ стояніе передъ Нимъ, а какъ вѣчное движеніе къ Нему. А движеніе къ Нему можетъ быть только если мы примемъ и поймемъ жизнь, *полюбимъ* ее такъ же, совершенно такъ-же, какъ смерть. Мы любимъ явленія, потому что это въ природѣ человѣка, какъ и любовь къ Богу. Но мы не знаемъ и не можемъ познать своей прямой любви къ Богу. Мы только можемъ любить явленія и знать, что любимъ ихъ для Бога. И только любя формы, воплощенія, — можно ихъ возвышать и обновлять. Смерть не для смерти, а для воскресенія... какъ воскресеніе для новой смерти и новаго воскресенія.

Но, почтимъ и смерть безъ воскресенія въ трагедіи Минскаго. Вѣдь онъ все-таки говорить о томъ, что одно важно и необходимо. Онъ создаетъ несовершенно,—но мысль его, невоплотившаяся, потому что нелюбимая, — совершенна. Религія его — лишь половина религіи; нѣтъ того, чѣмъ мы живы, нѣтъ торжества воскресенія; но „торжество смерти“ его пышно. И оно важно для насъ, какъ ступень. Оно чуждо и не соблазнительно, это торжество,—и въ этомъ наша правда.

Альма умерла. Гдѣ она теперь? Ближе-ли она, въ своемъ небытіи, къ Богу небытія, и хорошо-ли, для насъ и для нея, если она ближе?

З. Гиллиусъ.



# Р. ВАГНЕРЪ въ БАЙРЕЙТѢ. ФРИДРИХА НИТЧЕ.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

## IV.

Исторія развитія культуры со временъ грековъ довольно кратка, если принять во вниманіе лишь настоящій, дѣйствительно пройденный путь и не считать моментовъ остановки, регресса, колебаній, окольных путей. Эллинизировавіе міра и, для достиженія этого, ориентализировавіе эллинизма — двойная задача великаго Александра — все еще остается послѣднимъ великимъ событіемъ; старый вопросъ: можетъ-ли вообще быть перенесена чужая культура, — все еще остается проблемой, надъ разрѣшеніемъ которой бьются современники. Ритмическимъ чередованіемъ этихъ обоихъ факторовъ опредѣляется весь ходъ исторіи до нынѣшняго времени. Съ этой точки зрѣнія христіанство, напр., является наслѣдіемъ восточнаго древняго міра, принципы котораго доведены здѣсь людьми до послѣдняго предѣла какъ въ созерцаніи, такъ и въ дѣятельности. Съ уменьшеніемъ вліянія христіанства сила эллинской культуры стала опять увеличиваться; мы переживаемъ явленія, которыя до такой степени поразительны, что они казались-бы необъяснимыми, висящими въ воздухѣ, если-бы имъ нельзя было, минуя громаднѣйшій промежутокъ времени, подыскать аналогій въ греческомъ мірѣ. Такъ, между Кантомъ и Элеатами, между Шопенгауэромъ и Эмпедокломъ, между Эсхиломъ и Рихардомъ Вагнеромъ столько близкаго и родственнаго, что убѣждаешься въ весьма относительномъ значеніи всѣхъ временныхъ понятій: кажется даже, что нѣкоторыя вещи соприкасаются и что время — лишь облако, мѣшающее нашимъ

глазамъ провидѣть это соприкосновеніе. Особенно исторія точныхъ наукъ производитъ впечатлѣніе, какъ будто мы теперь весьма близки къ александрійско-греческому міру и какъ будто маятникъ исторіи движется въ сторону своей исходной точки, чтобы опять устремиться въ загадочную, туманную даль. Картина нашего современнаго міра вовсе не нова; тому, кто знакомъ съ исторіей, представляется, будто онъ узнаетъ старыя, давно извѣстныя черты знакомаго лица. Духъ греческой культуры разсѣянъ по всей нашей современности: въ то время, какъ борются силы всякаго рода, и плоды современнаго знанія и ремесла предлагаются какъ средства для обмѣна, — въ загадочной дали виднѣется, въ еще блѣдныхъ очертаніяхъ, образъ эллинскаго міра. Земля, которая до сихъ поръ достаточно ориентализировалась, стремится опять къ эллинизму: кто хочетъ ей помочь въ этомъ, долженъ, конечно, владѣть быстрыми, крыленными ногами, чтобы привести къ единству разнообразнѣйшія и отдаленнѣйшія сферы знанія, сконцентрировать разнообразнѣйшія способности и, изслѣдовавъ всѣ неслыханно-растянувшіяся области, овладѣть ими. Теперь, поэтому, необходимъ рядъ обладающихъ силою соединенія и связыванія *противу-Александровъ* (Gegen-Alexander), которые способны захватить самыя отдаленныя нити и предохранить общую ткань отъ разрушенія. Не разрубить узелъ греческой культуры, какъ это сдѣлалъ Александръ, — такъ, что его концы развѣялись по всему міру, но свя-



затѣ его, послѣ того какъ онъ былъ разрубленъ — вотъ современная задача. Въ Вагнерѣ я признаю такого противу-Александра: онъ соединяетъ, смыкаетъ то, что было разъединено, слабо и утомлено, — онъ обладаетъ, если позволено привести медицинское выраженіе, *вяжущею* (*adstringirende*) способностью: въ этомъ отношеніи онъ принадлежитъ къ величайшимъ культурнымъ силамъ. Онъ властвуетъ надъ искусствами, религіями, различными народными исторіями и все-таки представляетъ собою противоположность поли-историка, ума, лишь складывающаго и систематизирующаго: ибо онъ одновременно и собиратель, и одухотворитель собраннаго, *упроститель міра*. Такое представленіе не введетъ въ заблужденіе, если сравнить широчайшую задачу, поставленную ему его гениемъ, съ болѣе узкой и близкой, которая приходитъ обыкновенно на умъ при имени Вагнера. Отъ него ожидаютъ реформы театра: допустимъ, что послѣдняя ему удалась. Что было-бы сдѣлано тѣмъ самымъ для другой его, болѣе высокой и далекой, задачи?

Современный человѣкъ измѣнился и преобразовался-бы: въ нашей новѣйшей культурѣ одно такъ связано съ другимъ, что зданіе колеблется и падаетъ, если кто вытащить хотъ одинъ гвоздь. И отъ каждой другой настоящей реформы можно было-бы ожидать того-же самаго, что мы высказали здѣсь съ кажущимся преувеличеніемъ относительно вагнеровской. Рѣшительно невозможно достигнуть снова въ театральномъ искусствѣ высшаго и чистѣйшаго воздѣйствія на людей, не обновивъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, нравовъ и государства, воспитанія и общества. Любовь и справедливость, добившись могущества въ одной области, именно — въ искусствѣ, должны, согласно закону внутренней необходимости, распространять свое дѣйствіе дальше, на другія сферы, и уже не могутъ вернуться къ своей прежней неподвижности, подобной состоянію хриза-

лиды. Для того, чтобы понять, почему отношеніе нашего искусства къ жизни служить символомъ унадка этой жизни, почему наши театры являются позоромъ для тѣхъ, кто ихъ строятъ и посѣщаютъ, для этого нужно совѣмъ измѣнить точку зрѣнія и научиться смотрѣть на обыкновенное и повседневное, какъ на нѣчто весьма необыкновенное и сложное. Рѣдкая туманность сужденія, плохо прикрытое влеченіе къ забавному, къ развлеченіямъ, во что-бы то ни стало, „ученія“ соображенія, важничанье и зангрываніе съ серьезностью искусства со стороны исполнителей, грубая страсть къ наживѣ со стороны антрепренеровъ, пустота и глупость общества, думающаго о народѣ лишь постольку, поскольку послѣдній ему полезенъ или опасенъ, посѣщающаго театры и концерты безъ малѣйшей мысли объ обязанностяхъ — все это вмѣстѣ создаетъ тяжелую и вредную атмосферу нашего современнаго эстетическаго быта; но если къ нему такъ привыкнуть, какъ привыкли наши образованные люди, то можно вообразить, что эта атмосфера необходима для здоровья, и почувствовать себя прямо нехорошо, если лишиться ея, вслѣдствіе какого-нибудь принужденія, на время. Дѣйствительно, существуетъ лишь одно средство, чтобы быстро убѣдиться въ томъ, насколько пошлы, и именно насколько странно и причудливо пошлы наши театральныя учрежденія: нужно лишь противопоставить имъ прежній греческій театръ, бывшій когда-то осязаемой дѣйствительностью! Если-бы мы не знали ничего о грекахъ, то едва-ли можно было-бы притти на помощь нашему театральному искусству; тогда на возраженія, подобныя тѣмъ, которыя впервые приведены Вагнеромъ, — смотрѣли-бы, какъ на мечтанія людей, не находящихъ себѣ нигдѣ пріюта... Быть можетъ, тогда сказали-бы: каковы люди — таково и ихъ искусство, ихъ удовлетворяющее и имъ подобающее, — а люди — никогда не были другими! — Конечно,



они были другими, и даже теперь находятся лица, которых не удовлетворяют современные учреждения,—именно это доказано существованіемъ Байрейта. Здѣсь вы найдете приготовленныхъ и благоговѣйныхъ слушателей, высшій экстазъ, въ состояніи котораго люди находятся на вершинѣ своего счастья, охватывающаго все ихъ существо, и въ которомъ они почерпаютъ высшіе стимулы для своей дальнейшей дѣятельности; здѣсь вы найдете удивительное самопожертвованіе артистовъ и зрѣлище всѣхъ зрѣлищъ, побѣдоноснаго создателя произведенія, которое само по себѣ является синтезомъ цѣлаго ряда побѣдоносныхъ художественныхъ дѣяній. Не кажется ли вамъ чудомъ подобное явленіе въ наше время? Развѣ не должны тѣ, кто здѣсь является сотрудникомъ или зрителемъ, совершенно преобразиться и обновиться, чтобы отнынѣ самимъ быть, въ другихъ областяхъ жизни, реформаторами и обновителями? Развѣ не найдена гавань послѣ блужданій по пустынной поверхности моря, развѣ здѣсь не царитъ спокойствіе надъ водами? — Кто, послѣ глубины и сосредоточенности такихъ настроеній, вернется къ плоской и низменной обычной жизни, не долженъ-ли, подобно Изольдѣ, спросить: „Какъ я переносилъ это? Какъ я переносу это еще?“ И если ему не удастся эгоистически утаить свое счастье и несчастье въ своей груди, то онъ, съ этихъ поръ, будетъ пользоваться каждымъ случаемъ, чтобы свидѣтельствовать объ этомъ своими поступками. Гдѣ тѣ, кто страдаетъ отъ современныхъ учреждений? — спросить онъ. Гдѣ наши естественные союзники въ дѣлѣ борьбы противъ увеличивающагося и подавляющаго роста современной образованности? Ибо пока у насъ только одинъ врагъ — именно тѣ „образованные“, для которыхъ слово „Байрейтъ“ обозначаетъ одно изъ ихъ глубочайшихъ поражений;—они не помогали, они яростно противодѣйствовали или-же про-

являли ту, еще болѣе дѣйствующую глухоту, которая стала теперь обычнымъ оружіемъ даже самаго сильнаго противника. Но именно потому, что они не способны были смутить Вагнера враждебностью и коварствомъ, не смогли воспрепятствовать его дѣлу, — мы поняли, что они обнаружили свою слабость и что современные властители положенія не выдержатъ сильнаго натиска. Насталъ удобный моментъ для тѣхъ, кто хочетъ завоевывать и побѣждать, величайшія области стоять открытыми, ставится вопросъ лишь объ имени владѣльца, поскольку существуетъ вообще собственность. Такъ, напр., признано гнилымъ зданіе воспитанія, и повсюду можно встрѣтить лицъ, которыя спокойно оставили это зданіе. О, если-бы можно было тѣхъ, которые фактически уже теперь глубоко имъ недовольствованы, возбудить къ открытому возмущенію и объясненію! О, если-бы они перестали колебаться въ выраженіи своего негодованія! Я знаю, если-бы изъять скромное содѣйствіе этихъ лицъ изъ общихъ итоговъ всего нашего воспитательнаго дѣла, это было-бы самымъ чувствительнымъ кровопусканіемъ, которымъ можно ослабить послѣднее. Изъ ученыхъ, напр., остались подъ старымъ знаменемъ лишь зараженные политическимъ сумасбродствомъ и „литературные“ люди. Отвратительное явленіе, черпающее теперь свои силы изъ союза со сферами насилія и несправедливости—съ государствомъ и обществомъ—и извлекающее пользу изъ того, что дѣлаетъ ихъ все злѣе и беспощаднѣе,—становится, безъ этого союза, чѣмъ-то слабымъ и безпомощнымъ: нужно лишь выказать ему дѣйствительное презрѣніе—и оно рухнетъ. Кто борется за справедливость и любовь, среди людей долженъ всего менѣе бояться этого явленія: настоящіе враги предстанутъ передъ нимъ лишь тогда, когда будетъ окончена борьба, которую онъ покамѣстъ ведетъ противъ ихъ авангарда,— современной культуры.



Для насъ Байрейтъ обозначаетъ утреннюю молитву въ день битвы. Самой большой несправедливостью по отношенію къ намъ было бы предположеніе, что мы имѣемъ въ виду лишь одно искусство: какъ будто оно служить врачебнымъ или одурманивающимъ средствомъ, помогающимъ не видѣть всѣхъ остальныхъ соціальныхъ бѣдствій. Въ трагическомъ искусствѣ Байрейта мы видимъ борьбу отдѣльныхъ личностей со всѣмъ тѣмъ, что имъ становится поперекъ дороги, въ образѣ кажушейся непреодолимой необходимости—съ насиліемъ, закономъ, обычаемъ, договоромъ и всѣмъ порядкомъ вещей. Люди не могутъ прекраснѣе жить, какъ созрѣвая, въ борьбѣ за справедливость и любовь, для смерти и жертвуя собою. Взглядъ, устремляемый на насъ таинственнымъ окомъ трагедіи, не навожденіе, призывающее ко сну и сковывающее члены,—хотя она и требуетъ спокойствія, покамѣстъ на насъ смотреть. Ибо искусство приурочивается не къ борьбѣ, но къ моментамъ отдыха — до и послѣ — къ тѣмъ моментамъ, когда, осматриваясь назадъ и предчувствуя будущее, понимаешь все символическое, когда на насъ нисходитъ, вмѣстѣ съ мягкой усталостью, освѣжающій сонъ. Сейчас вспыхнетъ день и битва; исчезнутъ святые тѣни — и искусство снова станетъ намъ далекимъ; но человѣкъ, съ самаго ранняго часа, все помнить объ его утѣшеніяхъ. Отдѣльная личность всюду убѣждается въ своей несостоятельности, въ полномъ безсиліи или въ недостаткѣ силы: откуда человѣкъ почерпнулъ-бы отвагу для борьбы, если-бъ онъ не былъ заранѣе обреченъ на безличіе! Величайшія страданія индивидуума, отсутствіе у людей общности знанія, нетвердость конечныхъ выводовъ и неравенство силъ,—все это заставляетъ человѣка жаждалъ искусства. Нельзя быть счастливымъ, пока вокругъ насъ все страдаетъ и само себѣ творить страданія; нельзя быть нравственнымъ, пока ходъ чело-

вѣческихъ вещей опредѣляется насиліемъ, обманомъ и несправедливостью; нельзя быть даже мудрымъ, пока не все человѣчество борется за мудрость, пока все человѣчество мудрымъ образомъ не приобщитъ отдѣльной личности къ жизни и знанію. Какъ можно было-бы выдержать это тройное чувство неудовлетворенности, если-бы нельзя было найти возвышенное и разумное въ самой борьбѣ, въ самомъ стремленіи къ цѣли и даже въ самой гибели, если-бы трагедія насъ не учила находить наслажденіе въ ритмѣ великой страсти и въ ея жертвѣ. Искусство, конечно, не создано учить и воспитывать для непосредственныхъ поступковъ; художникъ никогда не является воспитателемъ и совѣтникомъ въ этомъ смыслѣ; цѣли, преслѣдуемыя трагическими героями, не суть вещи, желательныя сами по себѣ. Оцѣнка вещей, пока мы чувствуемъ себя подъ властью искусства, мѣняется такъ-же, какъ и во снѣ. Въ такіе моменты мы сочувствуемъ герою, если онъ предпочтетъ скорѣе умереть, чѣмъ отказаться отъ своихъ цѣлей; а между тѣмъ, послѣднія рѣдко имѣютъ такую-же цѣну и достойны такой-же энергіи въ дѣйствительной жизни: на то искусство и является дѣятельностью отдыхающаго. Конфликты, показываемые имъ, суть упрощеніе дѣйствительныхъ жизненныхъ конфликтовъ; его задачи — сокращеніе безконечно запутанныхъ расчетовъ человѣческой дѣятельности. Но именно въ томъ и заключается величіе и необходимость искусства, что оно даетъ иллюзію болѣе простаго міра, болѣе быстраго рѣшенія жизненныхъ задачъ. Кто страдаетъ отъ жизни, тотъ не можетъ обойтись безъ этой иллюзіи, какъ не можетъ обойтись безъ сна. Чѣмъ труднѣе становится познаніе законовъ жизни, тѣмъ страстнѣе мы жаждемъ иллюзіи такого упрощенія хотя-бы на нѣсколько моментовъ, тѣмъ сильнѣе будетъ разъединенность между общимъ познаніемъ вещей и духовно-нравственной мощью



личности. *Чтобы связывающая ихъ струна не лопнула*—существуетъ искусство.

Индивидуумъ долженъ приобщиться къ чему-то сверхличному—вотъ чего хочетъ трагедія; онъ долженъ отучиться отъ того ужаса и страха, которые вызываются въ личности смертью и временемъ, ибо уже на протяженіи самаго ничтожнаго момента, самаго короткаго мгновенія его жизни, ему можетъ улыбнуться нѣчто святое, что съ избыткомъ перевѣситъ всю борьбу и все страданіе—это и называется *быть трагически настроеннымъ*. И если даже все человѣчество должно когда-нибудь исчезнуть,—а кто можетъ сомнѣваться въ этомъ!—то на всѣ грядущія времена ему поставлена высшая цѣль—такъ сродниться въ одно общее и единое, чтобы идти, какъ *одно цѣлое*, на встрѣчу предстоящему концу въ трагическомъ

*настроеніи*. Въ этой высшей задачѣ заключено все облагороженіе человѣка и конечный отказъ отъ нея даль-бы печальнѣйшую картину, какую только можетъ вообразить себѣ другъ людей. Такъ я чувствую это! Существуетъ лишь одна надежда и одинъ залогъ будущности человѣчества: *что трагическое настроеніе не умретъ!* И крикъ ужаса долженъ былъ-бы пронестись по всей землѣ, если-бы люди лишились этого настроенія навсегда; и вмѣстѣ съ тѣмъ нѣтъ большей отрады, какъ знать то, что мы знаемъ—именно какимъ образомъ трагическая мысль опять проникла въ міръ. Ибо эта радость—совершенно сверхличная и всеобщая, это ликованіе человѣчества при сознаніи обезпеченной связности и движенія впередъ всего человѣческаго вообще.

*(Продолженіе слѣдуетъ).*





# Художественная Хроника

## Мюнхенскія выставки.

### *Secession.*

#### I.

Когда восемь лѣтъ тому назадъ открылась въ Мюнхенѣ первая выставка сецессионистовъ, — вся художественная Германія раздѣлилась на два лагеря: одни рукоплескали группѣ смѣлыхъ и чуткихъ къ современности художниковъ, рѣшившихся порвать съ заплеснѣвшими традиціями академической рутины и искать новыхъ путей; другіе осыпали ее бранью. Что касается публики, то она, какъ всегда въ такихъ случаяхъ, сначала растерялась, потомъ принялась смѣяться, еще позже стала недоумѣвать и, наконецъ, привыкла. Привыкшая публика — самая благодарная публика. Словечко „*Secession*“ совсѣмъ понравилось и вошло въ моду. Явились галстухи — „*Secession*“, сигары — „*Secession*“, рестораны — „*Secession*“, явились сецессионистскіе зонтики, пляски, нарядки. Незамѣтно съ понятіемъ „*Secession*“ соединилось представленіе о чемъ-то новомъ и, слѣдовательно, забавномъ, не лишенномъ интереса. Если въ большой публикѣ возникъ извѣстный интересъ, то это равносильно уже громадному успѣху.

Въ серьезной части общества слово „*Secession*“ стало понемногу нарицательнымъ для выраженія того движенія въ искусствѣ, которое въ Германіи съ особенною ясностью начинаетъ обрисовываться въ 90-хъ годахъ. Борьба оказалась не слишкомъ упорной и

побѣда далась какъ-то неожиданно легко: бунтовщиковъ признали официально, государство отдало въ ихъ распоряженіе превосходное зданіе въ центрѣ города и совершенно сравняло ихъ съ тѣми „старыми господами“, противъ которыхъ былъ поднятъ „бунтъ“. А „старые господа“, когда-то такъ бранившіеся, поворчали, похмурились и примирились, какъ примирилась публика.

Старая исторія, такая-же старая, какъ и само человѣчество. Она повторялась каждый разъ, когда одно поколѣніе смѣняло другое; всегда борьба, всегда падаютъ жертвы, всегда молодые одолеваятъ старыхъ, всегда старые брюзжать и съ тяжелымъ вздохомъ примиряются. Побѣдители почіютъ на лаврахъ и ждутъ старости, чтобы, въ свою очередь, поднять руку на такихъ-же смѣлыхъ, сильныхъ, иногда и заносчивыхъ молодыхъ, какими они когда-то были. И снова борьба, и снова жертвы. И чѣмъ легче дается побѣда, тѣмъ скорѣе впадаютъ побѣдившіе въ старчество, преждевременно дряхлѣютъ и не по лѣтамъ брюзжать.

Сецессионистамъ слишкомъ легко далась побѣда. Я видѣлъ семь ихъ выставокъ, на четвертой я замѣтилъ, какъ они хмурились, и на пятой ясно слышалъ ворчанье.

Франціи сорокъ лѣтъ понадобилось на то, что далось сецессионистамъ въ три. Одиннад-



цать лѣтъ тому назадъ на Парижской выставкѣ не могли-бы Сѣровъ, Коровинъ и въ особенности Малявинъ получить золотыхъ медалей, если-бы рядомъ съ ними висѣли Маковскіе; теперь они ихъ получили огромнымъ большинствомъ голосовъ\*). И все-же борьба еще далеко не кончена, и Дегасъ, и Родэнъ не дождутся дня, когда ихъ признаетъ вся Франція и не публика даже, а хотя-бы только тѣ господа, которые изъ года въ годъ наполняютъ своими холстами и мраморами Елисейскія поля. Стоитъ только вспомнить скандалъ, разыгравшійся въ Парижѣ два года тому назадъ по поводу роденовскаго Бальзака, или исторію Кайльботовской коллекціи, завѣщанной Люксембургскому музею; Родэна травили генералы отъ скульптуры, на знаменитую коллекцію подняли походъ генералы отъ живописи, потому что въ ней есть дивный Дегасъ, типичный Манэ, превосходный Клодъ Монэ. И еще въ настоящемъ году правительство никакъ не можетъ рѣшиться принять завѣщанное государству наслѣдство Гюстава Моро.

Въ Германіи также не всѣмъ дался такой успѣхъ, какой выпалъ на долю сецессионистовъ. Беклинъ почти сорокъ лѣтъ ждалъ признанія, и если возстававшая противъ него Германія теперь вся у его ногъ, то въ этомъ не послѣднюю роль играла случайность: въ творествѣ этого художника *случайно* есть то, что публика считаетъ рассказомъ и что на самомъ дѣлѣ также далеко отъ рассказа, какъ Парѣнонскій фризъ отъ анекдота. Беклинъ не рассказываетъ; онъ чувствуетъ и заставляетъ насъ почувствовать его собственные чувства. И для передачи своихъ чувствованій у него есть средства, имѣющіяся въ распоряженіи исключительно у одного

---

\*) Сѣровъ—почетную медаль 43 голосами, Малявинъ и Коровинъ—золотыя медали 42 и 40 голосами изъ 45.

искусства,—у живописи, у *его* живописи въ особенности; никакой попытки воспользоваться легкими ресурсами литературы, никакого намека на *разсказъ*. Публика смотритъ на играющихъ въ волнахъ паядъ и тритоновъ и улыбается; она совершенно искренно вѣритъ, что нашла въ нихъ старыхъ знакомцевъ: съ лукавой усмѣшкой косится на обнаженное тѣло и вспоминаетъ Сухаровскаго; простодушно хохочетъ, глядя на забавную рожу стараго морского, „ловеласа“, и думаетъ, едва сдерживая слезы умиленія: вотъ такого же совсѣмъ и Маковскій написалъ, только въ мундирѣ.

Былъ въ Германіи художникъ, который *случайно* не имѣлъ того, что публика называетъ рассказомъ, одинъ изъ величайшихъ поэтовъ всѣхъ временъ и народовъ — Гансъ Марэ \*) (Hans von Marées), художникъ, совершенно не германскаго типа, истый романецъ, не любившій сѣвера и полжизни прожившій въ Римѣ. Его до сихъ поръ знаетъ по наслышкѣ одинъ изъ тысячи нѣмецкихъ художниковъ и еще меньше видѣли его въ оригиналѣ. Его до сихъ поръ не могутъ перевести изъ баварскаго мѣстечка Schleisheim въ какой-нибудь крупный художественный центръ; все наслѣдство, оставшееся послѣ этого изумительнаго, никѣмъ, кромѣ трехъ друзей, при жизни не признаннаго художника, было снисходительно принято государствомъ по завѣщанію друга Марэ, извѣстнаго Фидлера, и съ тѣхъ поръ погребено въ Шлейсгеймѣ. Если кое-кто изъ художниковъ опомнился, то это потому, что искусство Пювиса открыло имъ на него глаза; лишь этимъ лѣтомъ берлинскимъ сецессионистамъ пришла въ голову счастливая мысль взять нѣсколько его вещей изъ Шлейсгейма и поставить у себя на выставкѣ; это — крупное событіе, и можетъ быть, теперь нѣсколько болѣе оцѣ-

---

\*) Такъ онъ самъ произносилъ свое имя.



нять человека, которого полный неуспех и ужасное игнорирование со стороны собратьев свело с ума.

Как не похожа судьба всех этих художников на завидную карьеру сецессионистов! Легкость победы самым предательским образом отразилась на их последних выставках. В прошлом году, кроме известной уже раньше старой вещи Беклина „Бѣдность и Забота“ и скульптуры Штука „Танцовщица“, не было на выставкѣ ничего, на чемъ серьезно стоило-бы остановиться; я нѣсколько разъ принимался за отчетъ о выставкѣ и въ концѣ концовъ отказался, рѣшивъ вернуться къ скульптурѣ Штука когда-нибудь особо. Что касается весеннихъ выставокъ въ „Secession“ въ прошломъ году и въ нынѣшнемъ, то одинъ бѣглый обзоръ ихъ отнималъ уже всякую охоту писать о нихъ что-бы то ни было. Теперешняя выставка производитъ тоже удручающее впечатлѣніе, гораздо болѣе удручающее, нежели „Glaspalast“: отъ послѣдняго вѣдь никто ничего и не ждетъ. Если-бы не было живописи Сегантини, скульптуры Клингера и двухъ пейзажей Хайдера, то можно-бы смѣло забыть навсегда, что въ 1900 г. въ Мюнхенѣ былъ „Secession“. Глядя на это, невольно думаешь, отчего-же это выставлено здѣсь, а не въ „Glaspalast“, и начинаешь понимать, почему такъ легко примирилась съ сецессионистами публика и почему примирились съ ними „старые господа“.

## II.

На выставкѣ есть Беклинъ, Штукъ, Цорнъ, Удѣ и цѣлый рядъ другихъ крупныхъ именъ; къ сожалѣнію, крупныя имена дѣлаютъ выставку интересной только при одномъ непремѣнномъ условіи — чтобы они были представлены крупными или по меньшей мѣрѣ интересными произведеніями. Этого никакъ нельзя сказать про нынѣшній „Secession“. Не-

большая „Мадонна“ Беклина, написанная имъ недавно, не трогаетъ, оставляетъ васъ совершенно безучастнымъ, хотя вы и видите знакомую манеру, знакомыя краски; въ ней чувствуется преклонный возрастъ великаго художника.

*Францъ Штукъ* — одинъ изъ величайшихъ баловней въ современномъ искусствѣ; его почти безпримѣрному въ новой исторіи живописи успѣху значительно содѣйствовалъ съ одной стороны Беклинъ, вліяніе котораго на первыя произведенія Штука нельзя отрицать, а съ другой — опять то свойство его творчества, которое большой публикѣ даетъ возможность искать и видѣть въ немъ рассказчика исторій, иногда забавныхъ, иногда фантастическихъ, иной разъ — *passeez le mot* — „декадентскихъ“, но всегда интересныхъ. Штукъ явился въ удачный моментъ, и волна, поднявшая Беклина, захватила и его. Постепенно онъ освободился изъ подъ вліянія Беклина и сталъ самимъ собой; публика, не замѣчавшая ничего этого, приняла новаго Штука съ такимъ-же восторгомъ, какъ и стараго; вотъ и вся несложная психологія этого громаднаго успѣха. Легкость успѣха, мнѣ кажется, отразилась нѣсколько на творествѣ его послѣднихъ лѣтъ. Лучшее, что сдѣлано Штуконъ, сдѣлано имъ въ промежутокъ отъ 95—98 г. Къ этому времени относится „Грѣхъ“, „Сфинксъ“, „Вакханалія“, заново переписанная „Голгоѳа“, красивая по краскамъ и оригинальная по концепціи „Сусанна“ и два варианта „Грѣха“ — „Чувственность“ и „Порокъ“, — послѣдняя вещь съ лежащей на животѣ женщиной, обвитой змѣей (собств. В. К. Сергія Александровича), въ особенности красива по краскамъ, типичнымъ для Штука; къ тому-же времени относится рядъ женскихъ портретовъ, статуетки „Амазонка“ и „Танцовщица“ и изящный, хотя и холодный, греко-Штуковский — не знаю, какъ назвать его иначе — стиль его виллы, въ особенности ея



внутренняго убранства. Въ послѣдніе два года онъ какъ-то опустился, выставилъ въ прошломъ году очень слабаго и неимовѣрно скучнаго „Сизифа“, а нынче переписалъ одну изъ старыхъ и наиболѣе слабыхъ своихъ вещей „Дурная совѣсть“ и ухитрился этотъ банальный холстъ сдѣлать еще хуже, чѣмъ онъ былъ прежде; онъ сталъ еще холоднѣе, краски еще непріятнѣе и, въ довершеніе всего, пропало и единственное достоинство его—рисункъ. Въ свою лучшую эпоху Штукъ написалъ много женскихъ портретовъ, трактованныхъ имъ совершенно по своему, оригинально и пово; онъ бралъ красивую головку, какъ *objet d'art*, очень много вниманія и вкуса удѣлялъ рамѣ, рисунокъ и живопись которой принадлежали ему и составляли одно цѣлое съ портретомъ. Къ такимъ портретамъ относится необыкновенно блестящая по краскамъ „Египтянка“, гармоничный портретъ дамы въ профиль на фонѣ красиваго пейзажа въ восьмиугольной рамѣ и красивый профиль женщины съ золотой цѣпью въ волосахъ; къ этой-же серіи относится „Сражающаяся Амазонка“. Это все произведенія съ характернымъ оттѣнкомъ *objet d'art*, рассчитанныя на красное общее впечатлѣніе, па игру пятенъ, красокъ на стѣнѣ. То, что въ этомъ родѣ выставлено Штукомъ на нынѣшней выставкѣ, не даетъ никакого представленія о тонкомъ артистѣ, который такъ мастерски справлялся съ задачей пятна и краски; нынѣшнія вещи тяжелы, а нѣкоторыя прямо непріятны для глазъ.

Удэ, блестявшій когда-то свѣжестью своего таланта, въ послѣдніе годы замѣтно идетъ подъ гору; если два неудачныхъ года у Штука могутъ оказаться случайными и художникъ снова поднимется на прежнюю высоту и, можетъ быть, двинется дальше, то этого, повидимому, нельзя ожидать отъ Удэ: онъ опускается изъ года въ годъ и впадаетъ въ

совершенный шаблонъ. Громадный холстъ „Въ мастерской художника“ не оправдываетъ ни своей непонятной и совершенно безцѣльной величины, ни своего появленія на выставкѣ.

*Хиберманъ*, давшій въ свое время нѣсколько интересныхъ, хотя и непріятныхъ по живописи, холстовъ, дошелъ до какого-то отвратительнаго гаерства, до ухарства, совершенно не пужнаго, потому что въ той формѣ, въ какой онъ его даетъ, оно становится уже ухарствомъ для ухарства, какъ еще недавно говорилъ: „искусство для искусства“. Я понимаю безшабашность Рубенса или бѣшеную дерзость Рембрандта, наглость Хальса, распушенность Родэна, „*je m'en fiche*“ Уистлера совершенно такъ-же, какъ восхищаюсь ихъ антиподами—наивнымъ Лохнеромъ, смиреннымъ Анжелико, терпѣливымъ Альтдорферомъ, скромнымъ Мемлингомъ и робкимъ мастеромъ „Жизни Маріи“. Но когда наглость—только афектація, а смиреніе—простая фальшь,—имъ нѣтъ мѣста въ искусствѣ. Никогда еще не было въ искусствѣ столько афектированной наглости и фальшивой наивности, какъ въ наши дни; той и другой переполнены музеи, галереи, выставки.

Къ стыду „*Secession*“, не мало подобныхъ произведеній и па этой выставкѣ; въ особенности много „наглыхъ“. Подъ фирмой „темперамента“ и „энергіи“ наглость празднуетъ настоящія оргіи. Достаточно назвать такой возмутительный холстъ какъ „Карпаваль“,—двѣ безбожно нарисованныя и еще безбожнѣе написанныя женскія фигуры съ „элегантными“ движеніями и въ „элегантныхъ“ туалетахъ — *Путца* или ужасный „Пѣтушиный бой“ *Хайдена*. Забавнѣе всего то, что оба они люди съ именами, и вся критика захлебывается отъ восторга, глядя на „вкусъ и безграничную смѣлость“ Путца, а Хайдень — одинъ изъ вліятельнѣйшихъ сецессионистовъ и членъ комитета и жюри.



Еще одинъ не въ мѣру перевозносимый въ Германіи художникъ — *Слевогт* — выставилъ претенціознѣйшій триптихъ „Блудный Сынъ“, также не безъ наглости; если онъ и не „величайшій живописецъ молодой Германіи“, какъ окрестили его два наиболѣе вліятельныхъ и — что большое несчастье — наиболѣе „передовыхъ и современныхъ“ критика Мюнхена, — то у него все-же есть искра таланта, безпорядочнаго, неуравновѣшеннаго и не слишкомъ значительнаго, но все-же таланта. За нимъ, лѣтъ шесть тому назадъ, установилась репутація одного изъ „ищущихъ“, репутація, на которую серьезные люди давно уже махнули рукой. Еще менѣе, чѣмъ вещь Путца, понятно на выставкѣ присутствіе такихъ холстовъ, какъ убійственный портретъ *Леонарда* или „Неравныя оружія“ *Саша Шнейдера*, одного изъ несомнѣнныхъ ублюдковъ послѣдняго десятилѣтія. Я хотѣлъ сказать еще, что непонятно для меня присутствіе на выставкѣ, которая когда-то могла считаться образцовой въ Европѣ, чернильныхъ пейзажей *Бенно Беккера* и чернильныхъ картинокъ *Борхардта*, но вспомнилъ, что Борхардтъ — давнишій сецессионистъ, членъ общества, а Беккеръ, кромѣ того, и завѣдующій дѣлами общества. Странно какъ-то видѣть въ зданіи „Secession“ и такія милыя вещи, какъ „Коровы“ *Тоби* или жанры *Нимайера*, — но они тоже члены общества.

Въ числѣ бравурныхъ художниковъ нынѣшней выставки есть одинъ, имѣющій право быть такимъ — *Хертерихъ*; въ его этюдѣ „Натурщицы“ чувствуется большая свѣжесть и виденъ мастеръ, знающій, что онъ дѣлаетъ. Другой мастеръ этого-же типа, *Цорнъ*, прислалъ двѣ перебивавшія на всѣхъ выставкахъ и для него слабыя вещи — „Сѣно“ и „Лѣстница“.

Изъ художниковъ съ характеромъ творчества, какъ разъ противоположнаго двумъ предыдущимъ, замѣтно выдѣляется *Хайдеръ*, рядомъ съ очень слабымъ „Святымъ Семей-

ствомъ“ выставившій два холста, имѣющіе громадныя достоинства. Несмотря на всю робость почти дѣтской техники, эти два пейзажа производятъ сильное впечатлѣніе: здѣсь въ каждомъ деревцѣ, въ забавныхъ холмикахъ, въ облакахъ, совсѣмъ по новому увидѣнныхъ, такъ сказала меланхолическая, задумчивая натура художника-созерцателя, что вы невольно принимаете участіе въ жизни этой природы, хотите прослѣдить за тропинкой, ведущей въ лѣсъ, и вмѣстѣ съ рыцаремъ пройти этотъ лѣсъ и снова выбраться на поляну и подняться на высокій утесъ, заглянуть вмѣстѣ съ нимъ въ старый замокъ, обнесенный высокой, могучей стѣной. Оба холста не уступаютъ чудесной вещи Хайдера, купленной въ прошломъ году для Пинакотеки.

Изъ талантливыхъ сецессионистовъ очень милую вещь выставилъ *Цумбуишъ* — „Старикъ и дитя“; у него, по обыкновенію, много чутъ сказочной поэзіи. *Замбергеръ* далъ рядъ портретовъ, какъ всегда черныхъ по живописи, но жизненныхъ по выраженію лицъ.

Настоящимъ-же украшеніемъ выставки являются четыре холста Сегантини; они относятся къ разнымъ эпохамъ его творчества и даютъ возможность видѣть, какъ развивался талантъ этого громаднаго художника. По странной случайности, на той-же выставкѣ есть произведенія французскихъ импрессионистовъ, есть нѣсколько *Монэ*, есть *Писсаро*, *Сисле*, *Ренуаръ*, — тѣ самые художники, въ искусствѣ которыхъ есть черты, встрѣчающіяся и въ искусствѣ Сегантини. Публика ихъ часто смѣшиваетъ; это только невинно и простодушно. Но есть не мало „знатоковъ“, считающихъ Сегантини послѣдователемъ и „въ сущности, слѣпымъ подражателемъ импрессионистовъ“; это уже грубая ошибка: утверждать, что импрессионизмъ и Сегантини — одно и то-же, значить не знать ни первыхъ, ни послѣдняго. Въ этомъ пора-бы уже разобраться.

(Окончаніе слѣдуетъ).



## Письма со всемірной выставки.

### I.

Ѣхалъ я въ Парижъ съ неудовольствіемъ. Выставка мнѣ издала представлялась томительнымъ столпотвореніемъ; надо было прервать въ свѣтлые, теплые дни мои лѣтніе этюды съ натуры, приходилось *ѣхать* на всемірную выставку, т. е. переносить все лишня и мученія космополитическаго паломничества.

II, дѣйствительно, въ двухъ послѣднихъ пунктахъ я былъ правъ. Дѣлать этюды и смотрѣть выставку одновременно оказалось невозможнымъ, а ѣхать въ Парижъ, особенно послѣднюю ночь въ биткомъ набитомъ и накуреномъ французскомъ неудобномъ вагонѣ, было отвратительной пыткой... Зато относительно перваго пункта я ошибся, такъ какъ выставка, несмотря на свои размѣры, толпы народа и невѣроятныя массы выставленныхъ вещей—не столпотвореніе, не кошмаръ, а интереснѣйшее и поучительнѣйшее зрѣлище, настолько интересное и поучительное, что осматривая ее, даже не успѣваешь уставать. Всякому мало-мальски заинтересованному судьбами человѣчества не видать этой выставки—непростительно. Не тягостное впечатлѣніе безполезнаго вздора и готовой рухнуть цивилизаціи, но убѣжденіе въ цѣлесообразности всѣхъ общечеловѣческихъ усилій и въ логичности дружной общей работы, (какъ въ чисто житейскихъ, суетныхъ, такъ и въ духовныхъ сферахъ)—вотъ, что остается отъ осмотра выставки.

Однако, какъ начать *мой* обзоръ выставки, т. е. обзоръ художника и художественнаго критика, не только какъ начать, но и какъ продолжать, о чемъ именно говорить? Дѣло въ томъ, что искусство здѣсь не сосредоточено въ какомъ-либо одномъ помѣщеніи, въ обособленной секціи, но разлилось по всей выставкѣ,

пропитало все отдѣлы ея. Оно не только во дворцахъ, въ которыхъ собраны картины и предметы художественной промышленности, но и въ кабачкахъ, театрахъ, всевозможныхъ зрѣлищахъ и даже въ декораціяхъ тѣхъ отдѣленій, гдѣ сгруппированы такія нехудожественныя вещи, какъ орудія хлѣбопашества или питательныя вещества.

Лучше всего „начать съ начала“, съ главнаго входа, „La Porte Monumentale“, столь всеми охаянной и въ сущности напрасно. Не говоря уже о томъ сказочномъ эффектѣ, который производятъ эти ворота ночью, когда онѣ горятъ милліонами сапфировъ, изумрудовъ и брилліантовъ, а потѣшная, кукольная „Парижанка“ вверху, какъ идолъ, рисуется на бѣлесоватомъ отъ электричества заревѣ, постройка эта, воплотившая самыя безумныя мечты Робида о будущемъ столѣтіи, является со своими безчисленными пастями, со своими круглыми, заманчивыми линіями, съ двумя феэричными стеклянными мачтами впереди—идеальнымъ поглотителемъ того чудовищно-огромнаго базара, того всемірнаго гулянья, которое развертывается позади нея.

Здѣсь, кстати, можно поговорить о всѣхъ большихъ, построенныхъ французскимъ правительствомъ зданій выставки. Все они въ рисункахъ и фотографіяхъ безобразны; въ черномъ и бѣломъ видѣ слишкомъ ясно выступаетъ безвкусіе оффиціальныхъ архитекторовъ и жалкія ихъ потуги создать нѣчто волшебное и небывалое. Безъ склада и лада громоздятся безсмысленные купола, павильоны, фонарчики, вышки, колонны, пилястры, пирамиды, статуи, гирлянды и наружныя фрески; все это склеено безъ всякой внутренней необходимости и приставлено къ желѣзнымъ остовамъ. Какого-либо общаго, своего новаго или чужого прежняго, стиля нѣтъ; тутъ и *second empire* и *troisième république*, реминисценціи Вандевельде и Гимара, тутъ и академическая реторика, тутъ и восточныя,



и ренессансныя, и египетскія, и ассирійскія формы. Однако, на мѣстѣ, особенно при извѣстномъ освѣщеніи, вечеромъ или въ яркій солнечный день, когда у ногъ всей этой тарабарщины снуютъ сотни тысячъ человѣческихъ фигурокъ, на мачтахъ развѣваются флаги, и въ воздухѣ стоитъ отъ множества оркестровъ — все это безобразіе довольно сносно и даже весело. Разумѣется, павѣйки оставаться въ такомъ мишурно-маскарадномъ нарядѣ Парижу не подобаетъ, но на эти мѣсяцы общей вакханаліи эта вздорная декорация довольно подходяща, хотя нельзя не пожалѣть, что ея не поручили болѣе талантливымъ и болѣе свѣжимъ людямъ. Лучше всего остального Palais de l'Electricité съ его château d'eau и fontaines lumineuses; эта архитектура напоминаетъ хитроумныя, но не особенно художественныя кондитерскія сооруженія изъ муки и сахара, однако ночью, когда дворецъ горитъ милліонами разноцвѣтныхъ огней, и огромныя массы водъ скатываются внизъ по ступенямъ его каскада, фонтаны впереди переливаются всевозможными красками, а вверху надъ всѣмъ стоитъ въ балетной позѣ на черномъ фонѣ неба бѣлый, какъ привидѣніе, Аполлонъ, тогда всѣ недочеты забываются и общее впечатлѣніе получается дѣйствительно волшебное.

Скромнѣе другихъ и болѣе академически-архитектурны—два дворца, отданные цѣликомъ подъ выставки художественныхъ произведеній, le Grand и le Petit Palais. Они не оскорбляютъ глазъ какимъ-либо чрезмѣрнымъ уродствомъ и аляповатостью. Petit Palais даже претендуетъ на изящество; внутри него много воздуха и лишь мѣстами мало свѣта. Однако и въ этихъ двухъ зданіяхъ сказалось, какъ мало общаго между современными правительственными затѣями и настоящимъ искусствомъ. Эти два храма искусства вмѣсто того, чтобъ выражать что-либо жизненное и яркое, являются только шаблонными компиля-

ціями изъ прошловѣковой и—странное дѣло—современной, барочно-берлинской архитектуры. Какъ общія ихъ массы, такъ и детали,—казенныя скульптурныя аллегоріи, палево-желтый фризъ изъ севрской мозаики и разныя ординарныя украшенія,—свидѣтельствуютъ о прекрасной выучкѣ любимцевъ оффиціального міра и въ то-же время о полномъ ихъ художественномъ ничтожествѣ.

То-же придется сказать и о Pont Alexandre III. Положимъ, при первомъ взглядѣ, онъ очень пріятно поражаетъ своей чрезмѣрной, „успокоивающей“ шириной и своимъ бѣлымъ, новымъ, параднымъ видомъ; положимъ, всѣ архитектурныя его части очень прилично нарисованы въ томъ квази-ренессанскомъ стилѣ Бодри или „стофранковыхъ бумажекъ“, который сдѣлался излюбленнымъ „правительственнымъ“ стилемъ за послѣднія 40 лѣтъ. Положимъ, всѣ скульптуры, кромѣ двухъ ужасныхъ группъ въ серединѣ арокъ, очень ловко вылѣплены и производятъ пышное, богатое впечатлѣніе, однако, живого слова и въ этомъ ни въ чемъ нѣтъ, а видна лишь хорошо-пройденная школа и истинное знаніе всѣхъ трюковъ монументальнаго эффектичана. Это не велерѣчивая, помпезная мощь Лебрена, это не разнузданная грандіозная фантазія Бернини или другого какого-нибудь итальянскаго барочнаго мастера, это, во всякомъ случаѣ, не свободное, убѣжденное твореніе, а складный, холодный и банальный éloge какого-нибудь блестящаго чиновника Третьей Республики. Хорошо еще, что во Франціи правительство, если не можетъ услѣдить за дѣйствительно прекраснымъ, что назрѣваетъ въ странѣ, располагаетъ образованными мастерами, знатоками своего схоластическаго дѣла, но все-же какъ не пожалѣть о томъ, что вотъ уже сто лѣтъ, какъ не воздвигнуто ни единого общественнаго зданія, которое носило-бы отпечатокъ дарованія, вдохновенія и мысли. Впрочемъ, что



касается архитектуры, а также les arts qui en dépendent, то на выставкѣ и неофициальные французы скорѣе плохи. Мебели я коснусь ниже, здѣсь-же кстати укажу на тотъ *грустный* фактъ, что все французскія постройки Art Nouveau, кромѣ декоративной части двухъ-трехъ балаганчиковъ, напр., „Maison du Rire“ или театра Loïe Fuller, прямо плохи и это тѣмъ болѣе удивительно, что художникамъ, работавшимъ для частныхъ лицъ, предоставлялась полная свобода и даже въ видахъ рекламы *внушалось* „не стѣсняться“. Много есть чудаческаго, изощреннаго и претендующаго на новизну, но мало прелести и совсѣмъ нѣтъ свободнаго, убѣжденнаго вдохновенія. Неужели академія такъ заѣла бѣдную, когда-то первую въ мірѣ, французскую архитектуру, что она уже ничего теперь больше не способна создать свѣжаго, непосредственнаго и прекраснаго? Зловѣщій и поучительный примѣръ!

## II.

Въ виду того, что всемірная выставка является состязаніемъ народовъ, то естественно насъ, русскихъ, больше всего интересуетъ, каковы-то *мы* тамъ, достойнымъ-ли образомъ представлены и не слишкомъ-ли опозорились. На это очень трудно отвѣтить, приходится сказать: и да, и нѣтъ. Если считать за норму то, какими представляются на всемірномъ судьбищѣ Турція, Италія, Испанія, Болгарія, Сербія и другія, тому подобныя, изсякшія или недоразвившіяся государства, то мы не опозорены, такъ какъ стоимъ высоко надъ этой пормой, но, если сравнить насъ съ тѣмъ великолѣпіемъ, въ которомъ представлены Франція, Англія, Германія и Австрія, то придется сознаться, что мы являемъ видъ скорѣе жалкій. Начать съ того, что Россіи, какъ націи, какъ государства, вовсе на выставкѣ нѣтъ. Санъ-Марино и Монако и тѣ

имѣютъ свои спеціальныя павильоны, мы-же не имѣемъ. Есть, правда, порядочной величины Кремль, есть русская деревня, есть павильонъ казенной продажи вина, (построенный почему-то въ португальскомъ стилѣ), есть павильонъ военного отдѣла (ужасной, малафѣевской архитектуры) и два-три русскихъ ресторана, но „Кремль“ представляетъ въ сущности, не Россію, а Сибирь, русская деревня—скорѣе миниатюрная аппендѣксъ, нежели официальный павильонъ, а „Казенная Продажа“ и „Военный Отдѣлъ“, хотя и типичны для Россіи, но все-же, разумѣется, не выражаютъ нашей національной культуры.

Самый Кремль не такъ плохъ, какъ это казалось въ проектѣ. Это игрушка, модель, это, если хотите, даже пародія на гордую, царственную, величественную Московскую крѣпость. Рядомъ съ башнями Трокадеро самая большая изъ башенъ этого кремлика кажется крошечнымъ дачнымъ бельведеромъ. Однако и другія постройки этого игрушечно-археологическаго типа (Австрійскій, Венгерскій, Бельгійскій павильоны) ничуть не величественнѣе и не серьезнѣе, а кромѣ того настоящія кремлевскія стѣны настолько прекрасны, что даже такая жалкая копія съ нихъ производитъ, особенно на иностранцевъ, извѣстное „московское“ впечатлѣніе. Къ сожалѣнію, внутренность этого зданія, отданнаго подъ Сибирь, среднюю Азію и Кавказъ—далеко не такъ хороша, какъ можно было ожидать, принимая во вниманіе, что отдѣлка его была поручена К. Коровину. Что побудило Коровина самого себя „зарѣзать“ и тѣмъ самымъ лишить эти отдѣлы всякой декоративной прелести, мы никакъ не можемъ постичь, такъ какъ вѣроятно ему, какъ главному организатору художественной части выставки, предоставлена была полная свобода. Быть можетъ, онъ изъ скромности такъ неудачно распорядился, что его красивыя самаркандскія панно погибли отъ сосѣдства съ ярко-красными и ярко-си-



ними сартскими коврами, кавказскимъ серебромъ и пестрыми бухарскими халатами и что его дивныхъ сѣверныхъ пейзажей, тянущихся высоко подъ потолкомъ той залы, гдѣ навалены груды мѣховъ и понавѣшена всякая лапландская рухлядь—никто не замѣчаетъ. Въ такомъ случаѣ эта скромность ужасно некстати, такъ какъ она не только вредитъ лично К. Коровину, но и всему нашему отдѣлу. Изъ французскихъ художниковъ, мнѣ кажется, никто не замѣтилъ этой прекрасной живописи, которая, будучи помѣщена болѣе удачно, навѣрное произвела-бы изумительный декоративный эффектъ. Такой силы, такого стиля, красоты тона и поэзіи, какіе вложены въ большой пейзажъ съ холоднымъ озеромъ позади и тощими деревьями на голыхъ камняхъ или въ тотъ пейзажъ, центральный мотивъ котораго составляетъ жиденькій мостъ на жердочкахъ, ни самъ Коровинъ, ни кто-либо изъ скандинавскихъ или финляндскихъ художниковъ, бравшихся за подобные сѣверные и очаровательно-унылые мотивы, не достигалъ!

Сильно достается отъ русскихъ „Русской деревнѣ“, созданной также К. Коровинымъ, зато иностранцамъ она чрезвычайно нравится и даже имѣетъ изъ всего, что нами выставлено, наибольшій успѣхъ. Впрочемъ, поговоровъ русскихъ основано скорѣе на недоразумѣніи, на томъ, что этотъ рядъ зданій названъ „русской деревней“, тогда какъ, дѣйствительно, онъ ровно ничего общаго съ русскими деревенскими постройками не имѣетъ. Но это пустяки, неудачное названіе не можетъ умалить художественнаго достоинства вещи и, несмотря на это, кустарный отдѣлъ остается и по своему внѣшнему виду, и по тѣмъ коллекціямъ народнаго производства, которыя размѣщены въ немъ, нашимъ самымъ интереснымъ и самымъ художественнымъ экспонатомъ. Это не русская деревня, но это, все-таки, чисто-русская постройка,

поэтичное возсозданіе тѣхъ деревянныхъ, затѣйливыхъ и причудливыхъ городовъ, съ высокими теремами, переходами, сѣнями, палатами и свѣтлицами, которые были разсѣяны по допетровской Россіи. Бѣлокаменная стѣна „Кремля“, высящаяся надъ теремами этого сказочнаго городка, хотя и давитъ эти крошечные домики, однако, не очень вредитъ впечатлѣнію, такъ какъ именно такимъ миниатюрнымъ, щущимъ защиты и былъ нашъ „деревянный городъ“, который ютился въ старину у величественной каменной сердцевины столицы. Одно мнѣ не понятно, зачѣмъ излишняя плотническая грубость работы? Развѣ грубость составляетъ неотъемлемую черту всякаго чисто русскаго художественнаго произведенія? Развѣ въ древнихъ постройкахъ мы, напротивъ того, не видимъ на каждомъ шагу очень тонкихъ изощреній, и даже мелкой отдѣлки? Мнѣ кажется, что вся эта „Берендѣвка“ не проиграла-бы въ наивности, а въ то-же время навѣрное выиграла-бы въ фантастичности, если-бы работавшіе надъ ней художники, не прибѣгая вовсе къ Ропетовскимъ и академическимъ приемамъ „изящности“, все-же приложили больше вниманія и старанія къ отдѣлкѣ. Тоже самое хотѣлось мнѣ всегда сказать про всю нашу новую мебель въ русскомъ стилѣ, работы К. Коровина, Головина, Малютина, Врубеля и другихъ—мебель, столь интересную, красивую и пріятную, но, къ сожалѣнію, столь грузную, неудобную и подчасъ даже аляповатую. Неужели еще долго мы будемъ находиться въ этомъ заблужденіи и воображать, что мы тогда только чисто по-русски творимъ, когда оставляемъ наши созданія въ сыромъ, еле обобланенномъ видѣ?

Внутри „Берендѣвки“ расположены интересныя собранія всякихъ деревенскихъ издѣлій: раскрашенные коробки изъ бересты, курьезныя, и столь по-дѣтски милыя игрушки, набойки, имѣющія такой успѣхъ среди



нарижанъ, что даже нашлись дамскіе портнѣе, пожелавшіе воспользоваться этими матеріями для своихъ новыхъ „créations“, кое-какія гончарныя издѣлія, вышивки, кружева и т. п., все славныя, сочныя, простодушныя по формамъ и красивыя по краскамъ предметы. Глядя на нихъ, а также на кавказскія кружечки, среднеазиатскіе ковры и матеріи, и чудную туркестанскую посуду — становится грустно, что вся эта прелесть теперь въ унадкѣ, вытѣсняется модной жалкой дрянью и портится приемами удешевленія. Придетъ время, когда мы прозрѣемъ и поймемъ, что всѣ эти вышивки и ситцы лучше и красивѣе пошлыхъ европейскихъ матеріи, что вся эта деревенщина и дичь содержитъ въ себѣ элементы декоративной красоты, какой не найти въ Гостиномъ дворѣ и на Апраксиномъ рынкѣ и всякій захочетъ имѣть у себя эти прекрасныя предметы, но будетъ поздно—они станутъ рѣдкостью и старинной. Это тѣмъ скорѣе можетъ случиться, что на народное, кустарное производство обращено вниманіе нашихъ художественныхъ заправилъ и что въ скоромъ времени будетъ приведенъ въ исполненіе ихъ проектъ обѣакадемить, обезличить, изсушить и изуродовать все это простодушное, наивное творчество, посредствомъ—какой ужасъ!—учрежденія въ кустарныхъ центрахъ, патентованныхъ школъ, съ цѣлью „выучить рисовать“ этихъ чудныхъ знатоковъ рисунка!

Впрочемъ, особенно отчаяваться нечего. Если у насъ теперь и появились зловредныя „воспитатели народнаго вкуса“, которые своимъ покровительственнымъ, свысока, отношеніемъ, навѣрное, принесутъ не мало вреда этому тонкому, деликатному дѣлу, то съ другой стороны группа молодыхъ художниковъ (къ ней принадлежала покойная Е. Д. Полѣнова) пошла учиться къ народу и уже теперь видно, какіе отъ такого совмѣстнаго съ народомъ творчества (въ гончарныхъ и мебельныхъ мастерскихъ Абрамцева и т. п.)

получатся прекрасныя результаты. Я только что указывалъ на единственный недостатокъ этихъ вещей—на дѣланную, умышленную ихъ грубость и аляповатость, но если позабыть объ этомъ, то эти созданія, несмотря на ихъ простоту, а скорѣе благодаря ей, способны доставить безконечное, вѣчно свѣжее и въ тоже время поэтично-сказочное впечатлѣніе. Къ счастію, эти художники представлены довольно полно на всемірной выставкѣ. Коровинъ представленъ всею „Берендѣвкой“ въ ея цѣломъ, Полѣнова—изумительно вышитымъ г-жей Якунчиковой ковромъ съ изображеніемъ „Ивана-Царевича и Жарь-Птицы“ (коверъ этотъ безконечно сильнѣе и прекраснѣе самого оригинала: мощная стилистическая способность г-жи Якунчиковой сообщила ему необычайный размахъ и выдержанность). Далѣе, г-жа Якунчикова представлена очаровательнымъ ковромъ съ какой-то сказкой (испуганная дѣвочка въ лѣсу и нѣкій недобрый старикъ, пробирающійся къ ней между деревьями), а также большимъ, очень красивымъ, угольнымъ открытымъ шкапомъ, стоящимъ на фантастическихъ звѣряхъ; Головинъ—чуднымъ, въ желто-оранжевомъ тонѣ выдержаннымъ и выложеннымъ майоликой по дереву, стѣннымъ висячимъ шкапикомъ, а также извѣстнымъ уже умывальникомъ съ сиринами; Врубель—своимъ красивымъ въ краскахъ, но ужъ очень путаннымъ и мучительно неразборчивымъ каминомъ и только одинъ Малютинъ оказался не на высотѣ положенія, такъ какъ кромѣ очень пустяшныхъ балластѣ изъ его издѣлій ничего нѣтъ.

Впрочемъ, упомянутый только что умывальникъ Головина находится не въ кустарномъ, а въ общемъ художественно-промышленномъ отдѣлѣ, но тамъ, къ сожалѣнію, эта чудесная вещь, также какъ и красивыя Мамонтовскія майолики и славныя ковры г-жи Чоковой, совсѣмъ пропадаютъ изъ-за сосѣдства съ невозможной рухлядью, которая—къ несо-



мнѣнному нашему позору—должна представлять русскую промышленность и даже художественную промышленность. Однако, справедливость требуетъ выдѣлить витрину Фаберже, если и не блещущую оригинальностью, то изумительную по чистотѣ отдѣлокъ выставленныхъ вещей и замѣчательную полной выдержанностью въ старинномъ вкусѣ; такова, напр., принадлежащая Государынѣ Императрицѣ коллекція очень изящныхъ пасхальныхъ яицъ въ видѣ часиковъ, урнъ, корзиночекъ и т. п. предметовъ въ стилѣ Louis XVI, украшенныхъ эмалью и драгоценными камнями. Изъ остального въ этомъ отдѣлѣ пріятнѣе всего тутъ-же выставленные калоши и ватерпруфы резиновой мануфактуры; это, по крайней мѣрѣ, полезныя и удобныя вещи. Овчинниковское-же серебро, всевозможный хрусталь, мебель въ русскомъ (о Боже!) и въ общеевропейскомъ стиляхъ (?), рамки—рококо, Лукутинскія табакерки, ревелъскіе гнутые стулья, фарфоръ Кузнецова, а также изсушенные, нелѣпыя, ученическія работы нашихъ двухъ главныхъ художественно-промышленныхъ академій, особенно Штиглицевской и проч., и проч.—ниже всякой критики. А воешь, сосѣдство австрійскаго, голландскаго и другихъ отдѣловъ—встряхнетъ нашихъ фабрикантовъ и художниковъ, и заставитъ ихъ отказаться отъ лавочки, и поискать болѣе свѣжихъ путей въ искусствѣ. Не дай Богъ, однако, если эти новые пути имъ представляются въ видѣ извилистыхъ тропинокъ и лабиринтовъ безумнаго бельгійскаго или французскаго Art—Nouveau.

*Александръ Бенуа.*

## Письма изъ Берлина.

### II.

Die Götter sterben—doch die Gottheit bleibt,  
Das Göttliche, das keimend in euch treibt.

*Heinrich Hart.*

Въ Берлинѣ, 9-го сентября вечеромъ, въ большомъ Бетховенскомъ залѣ состоялось торжественное засѣданіе недавно основаннаго общества „Neue Gemeinschaft“ (новое общеніе). Общество это обязано своимъ возникновеніемъ, главнымъ образомъ, братьямъ Юлію и Генриху Гартъ. Эти два еще молодыхъ писателя пользуются въ Германіи большою извѣстностью и вліяніемъ. Младшій изъ нихъ, Юлій, принадлежитъ къ числу выдающихся нѣмецкихъ критиковъ. Еще въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ въ своихъ „Kritische Waffengänge“ положилъ онъ начало новому движенію въ литературѣ. Онъ смѣло возсталъ противъ столь распространеннаго разочарованія въ современномъ творествѣ. Онъ открыто нападалъ на всемогущихъ энигоновъ, дававшихъ молодымъ талантамъ, и тѣмъ подготавливалъ почву для новыхъ, будущихъ писателей. „Имѣйте смѣлость, говорилъ онъ, хотя-бы въ теченіи десяти лѣтъ бороться—орудіями насмѣлки и пафоса—съ тривіальностью и пошлостью и направлять взоры читателей на что-нибудь возвышенное“. Этому завѣту братья Гартъ остались вѣрны до сихъ поръ. Какъ въ большихъ своихъ сочиненіяхъ (Исторія всемірной литературы, 1894—1897), такъ и въ мелкихъ рецензіяхъ и замѣткахъ (они ведутъ критическій и театралъный отдѣлъ въ газетѣ „Die Tägliche Rundschau“) критики никогда не позволяютъ себѣ дешевыхъ эффектовъ, и поверхностнаго остроумничанья. Вездѣ видно серьезное отношеніе къ дѣлу, вездѣ глубокое содержаніе. И вотъ теперь, черезъ двадцать лѣтъ, въ началѣ новаго вѣка, братья Гартъ опять стоятъ во главѣ движенія,



опять призываютъ къ борьбѣ. Прежде всего, говорятъ они, надо уничтожить разочарованіе „конца вѣка“, это мучительное, безпомощное сомнѣніе, овладѣвшее всѣми лучшими умами. Надо преодолѣть противорѣчія. Въ сознаніи противорѣчій нашего существованія и въ неспособности ихъ примирить и лежитъ корень нашего страданія, нашей печали и нашихъ мученій. Пора, наконецъ, сознать, что всѣ эти противорѣчія заключаются лишь въ нашемъ мышленіи, въ нашихъ идеяхъ. Старое міросозерцаніе исходило или только изъ мышленія, и было логично, раціонально и идеалистично, или только изъ наблюденія, и старалось понять сущность вещей опытомъ, матеріалистично. Это приводило къ одностороннему взгляду на міръ и къ вѣчной борьбѣ логическаго понятія съ опытнымъ наблюденіемъ. Сущность и смыслъ внѣшняго міра и нашего собственнаго бытія не могутъ быть опредѣлены одними логическими *понятіями*, не могутъ быть усвоены однимъ *познаніемъ*. Они должны быть почувствованы *всей совокупностью* человѣческаго существа, т. е. должны быть *пережиты*. Наше, такъ называемое, христіанство и нашъ эллинизмъ—въ сущности только слова, слова и слова, но отнюдь не дѣйствіе; ихъ признають, но не переживаютъ.

Новое общеніе хочетъ дать исходъ этому стремленію къ единству, этой жадѣ примиренія противорѣчій; хочетъ привести надежду къ увѣренности, знаніе—къ жизни, хотѣніе—къ *дѣйствию*. Въ тѣсномъ единеніи религій, искусства, знанія и жизни ищетъ оно идеалы для людей, и единственный путь къ совершенствованію.

Новое общеніе ставитъ себѣ задачей распространеніе идей о вѣчномъ измѣненіи и развитіи вещей, о несуществованіи противоположностей, о единствѣ внѣшняго міра и внутренняго „я“, о самостоятельности и свободѣ человѣка. Оно стремится преисполнить своихъ друзей чувствомъ радости и свободы,

силы и непобѣдимости, самоулучшенія и самооблагороженія. Оно хочетъ создать радостно-дѣятельныхъ людей, которые стремятся осуществлять свои идеалы въ жизни. Только *дѣйствіями* можемъ мы показать, что мы собой представляемъ. Только *дѣйствія* доказательны и убѣдительны...

Въ торжественныхъ праздничныхъ собраніяхъ—руководители „новаго общенія“ видятъ одно изъ многихъ средствъ борьбы съ сухой, повседневной разсудочностью нашихъ современниковъ. Односторонній раціонализмъ погубилъ живые побѣги чувства, уничтожилъ въ нашей практичной и трезвой жизни всякое праздничное и торжественное настроеніе. Вѣчное и глубоко художественное стремленіе, искони присущее человѣчеству, всегда влекло его къ большимъ жизненнымъ празднествамъ, которыя устанавливали-бы его связь съ безконечными началами бытія. Еще въ мистеріяхъ древности человѣкъ выражалъ различными символами свое отношеніе къ міру, и душа его преисполнялась чистыхъ и высокихъ настроеній. Современное міросозерцаніе отстранило насъ отъ такихъ празднествъ, отъ такихъ возвышенныхъ настроеній, отдѣлило насъ отъ религіозныхъ торжествъ, не давъ намъ ничего взамѣнъ утраченного. Въ нашей культурѣ нѣтъ единства. Религія и искусство, наука и мораль, борются другъ съ другомъ и раскалываютъ нашу жизнь на отдѣльные, ничѣмъ не связанные куски. Но мы должны, наконецъ, сознать великое и послѣднее единство религій, знанія, искусства и жизни, должны видѣть ихъ взаимную связь. Изъ такого чувства единства произошли всѣ прежнія религіозныя празднества и современный человѣкъ нуждается въ подобныхъ-же праздникахъ новаго міросозерцанія...

Первое торжественное засѣданіе новаго общества началось съ исполненія оркестромъ вступленія къ третьему акту Мейстерзинге-



ровъ. Затѣмъ были прочтены стихи Генриха Гартъ, послѣ чего братъ его, Юліи, въ своей блестящей рѣчи, попытался обозначить тѣ пути, гдѣ надо искать отвѣтовъ на страшные вопросы о смыслѣ и причинахъ бытія. „Прежде считали человѣка средоточіемъ вселенной, говорилъ ораторъ,—этотъ обманъ уничтожилъ разъ навсегда Коперникъ. Благодаря ему, люди съ ужасомъ убѣдились, что они не больше, какъ пылинки, приставшія къ безконечной плоскости. Конечно, въ ученіи Коперника не было ничего особенно новаго, потому что пастыріи мудрецы всѣхъ временъ и народовъ давно уже ставили центромъ вселенной не человѣка, а Бога. Но только не многіе смогли найти Бога въ человѣкѣ, какъ это сдѣлалъ Джіордано Бруно, называвшій человѣка солнцемъ міра. Человѣкъ долженъ сознать себя носителемъ божества, долженъ быть преисполненъ созидательнаго, творческаго начала, долженъ быть и творцомъ, и твореніемъ. Созданіе своего собственнаго міросозерцанія—вотъ главное содержаніе нашей жизни. Какъ творцы-художники, должны мы стоять надъ жизнью и помогать созданію новаго человечества. Пережить формы будущей жизни—таковы задачи новаго общенія. Оно взываетъ ко всѣмъ свободнымъ умамъ, которые преисполнены благородными стремленіями и жаждой дѣйствій“. Послѣ небольшого музыкальнаго антракта говорилъ Густавъ Ландауеръ. Онъ особенно подчеркнул, что молодое поколѣніе устало отъ болтовни, оно лелѣетъ горячее желаніе сдѣлать жизнь достойной того, чтобы быть пережитой, изжить ее полностью. Мы должны отдавать наши самые жизненные порывы красотѣ и святости. Тайный союзъ единомыслящихъ давно уже существовалъ въ умахъ, теперь онъ получилъ и внѣшнее проявленіе, и хочетъ въ своей новой формѣ служить примѣромъ проведенія міросозерцанія изъ области умствованій въ дѣйствительную жизнь.

Заключительное слово сказалъ Феликсъ Голлендеръ. Въ немъ онъ назвалъ пророковъ новой религіи: Бетховена, Микель-Анджело, Гете, Нитче, Ибсена, Штирнера...

Такимъ образомъ „новое общеніе“ является борцомъ за единство культуры, за религіозное объединеніе ея противорѣчивыхъ элементовъ, борцомъ за *жизнь*, полную *дѣйствій*. Руководители общенія думаютъ побороть столь распространенное матеріалистическое міросозерцаніе и объединить около себя тѣ элементы, которые, не удовлетворяясь голой обрядностью, тѣмъ не менѣе не могутъ успокоиться въ безжизненномъ скептицизмѣ столь удобнаго безвѣрія.

Все это задачи достойныя и *своевременныя*. Но братья Гартъ, повидимому, не вполне сознаютъ грозящей имъ опасности. Ихъ примиреніе противорѣчій можетъ свестись къ *эклетицизму*, а *эклетицизмъ* безплоденъ и врагъ всякихъ *дѣйствій*. Они говорятъ: „мы обращаемся къ истинно вѣрующимъ всѣхъ „толковъ“, всѣхъ расъ и народностей. Христиане, буддисты, теософы или свободомыслящіе, спиритуалисты или матеріалисты, однимъ словомъ всѣ, кто ищетъ спасенія, у кого горитъ душа, кому вопросъ о вѣрѣ былъ вопросомъ жизни—къ нимъ всѣмъ обращаемся мы“. Если всѣ эти представители самыхъ разнообразныхъ направленій будутъ совокупными усиліями сознательно стремиться къ послѣднему примиренію, будутъ видѣть въ конечномъ „соединеніи“ свой жизненный идеалъ, то „новое общеніе“ не потерпитъ крушенія. Но если они примутъ свое, пока чисто внѣшнее, механическое, устраненіе противорѣчій за *исходную точку*, за фундаментъ, предназначенный для возведенія ихъ личнаго мірскаго счастья, то имъ и ихъ обществу грозитъ неминуемая гибель, судьба всѣхъ тѣхъ общеній, которыя подъ красивыми знаменами—лишь комфортабельно устраиваютъ свой муравейникъ. Будущее покажетъ, на-



сколько жизненно „новое общеніе“. Вдали отъ него, „Міръ Искусства“ будетъ пристально слѣдить за его борьбой, и искренно радоваться всякой побѣдѣ.

Берлинъ. Сентябрь 1900 г.

Ф.

## Свѣдѣнія.

Имя Юліуса Дица едва-ли очень извѣстно даже на его родинѣ—въ Германіи. До сихъ поръ этотъ художникъ не проявилъ себя ни въ одномъ большомъ, то, что называется значительномъ, произведеніи и все, что сдѣлано имъ это—заставки, концовки, виньетки въ мюнхенскомъ журналѣ „Jugend“, кое-какіе рисунки перомъ, теряющіеся среди прочаго рисуночнаго и гравернаго товара Glaspalast'a, да одна колода игральныхъ картъ. Однако, если принять во вниманіе, какое обиліе затѣйливыхъ формъ, сколько остроумія, выдумки, какіе перлы графическаго мастерства содержатъ въ себѣ эти „пустяки“, то придется признать, что скромный Ю. Дицъ одинъ изъ самыхъ выдающихся мастеровъ нашего времени. Въ ряду рисовальщиковъ, въ которомъ уже числятся такіе мастера, какъ Дюреръ, Калло, Ходовѣцкій или Бердслей, онъ одинъ изъ первыхъ.

Юліусъ Дицъ имѣетъ много общаго съ другими современными художниками самой послѣдней формациі—съ Кондеромъ, Заттлеромъ и Сомовымъ. Искусство Дица—это тѣ прекрасные, но непредвидѣнные цвѣты, которые выросли на почвѣ подражательно-археологическаго направленія 70-хъ и 80-хъ годовъ, когда искусство, особенно прикладное (и, какъ часть его, книжная орнаментика) стало добиваться того, чтобы какъ можно ближе подойти къ прежнимъ образцамъ. Архитекторы и декораторы, воспитанные на мурезяхъ, только и изготовляли столовые въ стилѣ Deutsche Renaissance, салоны въ стилѣ Louis

XV и кабинеты Empire, а роскошную книгу нельзя было иначе издать, какъ съ Дюреровскими рамочками, или съ концовками „Гососо“.

Родной дядя Ю. Дица, знаменитый Вильгельмъ Дицъ, одинъ изъ лучшихъ представителей того-же теченія въ живописи. Онъ всю жизнь съ огромнымъ совершенствомъ писалъ рыцарей, закованныхъ въ броню, кermессы въ духѣ Бегама или пикники Louis XIV à la van-der-Meulen. Вѣроятно, Ю. Дицъ отчасти воспитался на произведеніяхъ своего родственника и вмѣстѣ съ вышеупомянутыми художниками является какъ-бы заключительнымъ словомъ въ томъ самомъ направленіи, представителями котораго были Мейссонье, Менцель и Фортуні. Но если Дицъ и порожденіе этихъ художниковъ, то порожденіе, отъ котораго навѣрное отказались-бы отцы (исключая, пожалуй, одного Менцеля, который все еще совсѣмъ современный человѣкъ). Дицъ занятъ и интересуется тѣми-же эпохами какъ и они, однако, совершенно иначе, совершенно съ иной точки зрѣнія. Тѣ—реалисты, составлявшіе свои картины при помощи музеевъ, списывавшіе давно исчезнувшую старину „съ натуры“, съ „мертвой натуры“, со старинныхъ костюмовъ, которые они напяливали на натурщиковъ, съ мебели, которую доставали у старьевщиковъ, со зданій и обстановокъ, которыхъ еще не мало сохранилось. Дицъ впиталъ въ себя всѣ эти элементы, усвоилъ ихъ и распоряжается ими совсѣмъ свободно. Онъ постоянно творитъ изъ головы, „сочиняетъ“, но совсѣмъ въ духѣ Дюрера или какого-нибудь прошловѣковаго иллюстратора, типы, обстановки, цѣлыя сцены, иногда сложнѣйшія композиціи. И въ головѣ у него не такъ трезво и безжизненно-спокойно, какъ у Мейссонье или Фортуні; его воображеніе такъ-же дико и странно, такъ-же фантастично и курьезно, какъ воображеніе автора „Der Goldene Topf“. Именно съ Гоф-



маномъ Ю. Дицъ, какъ и Сомовъ, имѣеть много общаго. Та-же любовь къ филистеру, къ его сѣрой, но уютной жизни, тѣ-же насмѣшки надъ этимъ жалкимъ прозябаніемъ; то-же изумительное пониманіе дѣйствительности и даже обыденности, одновременно съ улавливаніемъ во всемъ фантастической стороны, вѣчное высматриваніе того чортика, того кобольда, который продѣлываетъ штуки надъ плеснѣющимъ человѣчествомъ. Въ интриговывающей странности очертаній, въ болѣзненно-смѣхотворныхъ типахъ, въ линіи, въ самомъ рисункѣ, въ самомъ внѣшнемъ видѣ композицій Дица есть что-то острое и до-нельзя современное.

Эта почти техническая черта—фантастичность линіи—составляетъ особенность не только Ю. Дица, но и Кондера, Бердслей, Гейне, Сомова и др. однородныхъ художниковъ. Всѣмъ имъ присущъ даръ однимъ почеркомъ, одной изумительной каллиграфіей, возбуждать интересъ, вызывать какое-то фантастическое настроеніе, сообщать самымъ обыкновеннымъ вещамъ ту „скурильность“, ту пикантную странность, которая есть одно изъ самыхъ необъяснимыхъ свойствъ только истинно-художественныхъ произведеній. Дицъ не спокойно - прекрасный, не классически - прекрасный художникъ, но онъ большой поэтъ, сказочникъ, фантастъ, и это несмотря на то, что ни одна его сказка (а всякій его рисунокъ—сказка) не содержитъ никакой опредѣленной фабулы.

Наконецъ, Юліусъ Дицъ большой декораторъ, а эта особенность всегда идетъ вмѣстѣ съ другой: съ тѣмъ, что я называю фантастической каллиграфіей. Между обѣими, разумѣется, есть связь, но меня завело-бы слишкомъ далеко, если-бы я вздумалъ въ этой коротенькой замѣткѣ изучать значеніе этой связи, настаивать на ея необходимости. Довольно, если я подкрѣплю это положеніе примѣрами, указавъ на декоратора Дюрера — автора

Тріумфа и въ то-же время фантастическихъ росчерковъ на бортахъ молитвенника Максимилиана, на декоратора Кондера, автора загадочныхъ сценъ изъ „Фауста“ и очаровательныхъ экрановъ и вѣровъ, на Сомова—автора сказочно-страшныхъ сценокъ изъ жизни нашихъ прадѣдовъ и прелестныхъ афишекъ и табакерокъ, на Гейне, пугающаго своимъ фантастическимъ и мрачнымъ талантомъ и въ то-же время такого тонкаго, изящнаго стилиста, на Бердслей, на Берна-Джонса, на Ватто, и на всевозможныхъ декадентовъ итальянскаго возрожденія.

*Александръ Бенуа.*

---

### Письмо въ редакцію газеты «Россія».

М. г., г. редакторъ.

По поводу наградъ на настоящей парижской выставкѣ за наше искусство, разносятся невѣрные толки и проникаютъ въ печать, иногда даже въ такомъ небрежномъ видѣ, какъ, напримѣръ, „Замѣтка о художествѣ“ г. Стороняго въ „Нов. Врем.“ № 8830, съ тенденціознымъ перечисленіемъ именъ „Пѣховскихъ“, „Мардосевичей“ и мн. др., получившихъ-де награды, тогда какъ имена—Васнецовъ, Рѣпинъ и Рерихъ — „остались за флагомъ“.

Находясь болѣе мѣсяца въ кругу жюри по живописи, состоящаго изъ выдающихся художниковъ всѣхъ національностей, я имѣлъ случай наблюдать близко непосредственное впечатлѣніе отъ нашихъ картинъ на маститыхъ мастерахъ всего свѣта. Впечатлѣніе это меня очень радовало. Оно было вѣско, особенно общимъ уровнемъ, такъ какъ главные силы наши были представлены далеко не лучшими своими произведеніями.

Въ одной изъ залъ выставки, каждое утро, исключая воскресныхъ дней, собирались чле-



ны жюри, въ числѣ около 45 человѣкъ, и ровно въ 9 часовъ засѣданіе бывало уже открыто.

Къ дѣлу присужденія наградъ относились судьи чрезвычайно добросовѣстно и съ большимъ пониманіемъ предмета. Для полученія награды условлено было большинствомъ не менѣе 27 голосовъ. Члены жюри наградъ не подлежали.

Въ русскомъ отдѣлѣ (исключая поляковъ и финновъ, выставленныхъ въ особыхъ залахъ)—высшую награду получилъ В. А. Сѣровъ, за портретъ великаго князя Павла Алаксандровича—45-ю голосами.

Слѣдующую награду 1-ю медаль (золотую) получили: Ф. А. Малявинъ, за картину „Красныя бабы“ — 42-мя голосами, и К. С. Коровинъ, за декоративные пано-пейзажи, въ сибирскомъ павильонѣ—40 голосами.

Въ эту же баллотировку В. М. Васнецовъ и В. Е. Маковский получили за свои картины по 23 голоса. Я былъ очень огорченъ недостаткомъ 4-хъ голосовъ для полученія ими золотыхъ медалей. Предсѣдатель Жеромъ сердечно принялъ мою сторону. Сначала хотѣлъ понизить количество избирателей до 23-хъ, но это въ большинствѣ не прошло. Тогда онъ устроилъ перебаллотировку, но и она не дала должнаго количества голосовъ.

Посоветовавшись съ гр. И. И. Толстымъ, бывшимъ въ числѣ судей по скульптурѣ, я попросилъ секретаря нашего бюро снять имена: В. М. Васнецова, В. Е. Маковского и В. Д. Полѣнова съ баллотировки на 2-ю медаль (серебряную), находя эту награду ниже ихъ достоинства.

Серебряныхъ медалей нашимъ художникамъ присуждено 18-ти именамъ.

Картинѣ г. Рериха не посчастливилось; по недостатку голосовъ за нее, она не была внесена на баллотировку даже 3-й (бронзовой) медали. По правиламъ, 10 поднятыхъ рукъ давали право баллотировать вещь,—за Рериха поднято было только три руки.

Я остался за флагомъ потому, что, какъ членъ жюри, считался внѣ конкурса.

И. Рѣлѣвъ.

## О наградахъ.

Кто бы могъ подумать, что приведенный въ прошломъ номерѣ „Міра Искусства“, безъ всякихъ съ нашей стороны коментарій, списокъ русскихъ художниковъ, получившихъ награды на парижской выставкѣ, дастъ кому бы то ни было поводъ обвинять насъ въ несправедливости и пристрастіи при присужденіи всякаго рода медалей и отзывать! А, между тѣмъ, это все таки случилось. Въ № 8830 „Новаго Времени“ одинъ изъ хроникеровъ этой газеты, нѣкій г. Сторонній, певѣжество коего въ сужденіяхъ объ искусствѣ педавно нами оцѣнено было по достоинству, выступаетъ противъ насъ съ обвиненіями и укоромъ именно по этому поводу. „Помилуйте!, жалуется онъ, Малявину дали золотую медаль, а Рериху не дали! На что это похоже!“ Такой образъ дѣйствій, по мнѣнію нововременскаго хроникера, не подобаетъ „журналу, претендующему на званіе художественнаго, да къ тому же еще и передоваго въ искусствѣ нашего времени“.—Да помилуйте и вы, г. Сторонній, чѣмъ мы виноваты, что парижскому жюри понравился г. Малявинъ, а г. Рерихъ не понравился? Что же дѣлать, если у г. Рериха нѣтъ такого таланта, какъ у г. Малявина. Впрочемъ еслибы награды зависѣли отъ насъ, то мы бы непремѣнно подняли „четвертую руку“ за кандидатуру г. Рериха на бронзовую медаль. Болѣе того, чтобы не раздражить нововременскаго критика, мы были бы готовы выдать медаль, изъ еще менѣе благороднаго металла, и другому протезе г. Сторонняго—г-ну Богданову-Бѣльскому. Но такъ какъ мы въ присужденіи наградъ на всемірной выставкѣ не участвовали, то не можемъ и отвѣ-



чать за вопіющую обиду, нанесенную г-ну Рериху. Впрочемъ за судьбу послѣдняго мы спокойны. Эта „ласковая телка“ не двухъ, а цѣлыхъ „трехъ матокъ сосетъ“. До нынѣ, его двѣ мамки кормили, общество поощренія художествъ и г. Стасовъ—теперь же онъ ухватился еще и за г. Сторонняго. Bon appetit!

*Силэвъ.*

### З а м ѣ т к и.

III Въ послѣднемъ номерѣ „Studio“ помѣщено нѣсколько снимковъ съ декоративныхъ панно Конст. Коровина. По этому поводу журналъ замѣчаетъ: „г-нъ Коровинъ, которому было поручено художественное и декоративное убранство русскаго отдѣла на парижской выставкѣ—проявилъ въ своихъ работахъ много оригинальности и доказалъ, что онъ обладаетъ большимъ дарованіемъ. Это пѣчто въ родѣ русскаго Ривьера (Henri Rivière). Онъ умѣло обрабатываетъ мотивы русскаго пейзажа въ своихъ декоративныхъ панно, выдержанныхъ въ гармоничныхъ, красочныхъ гаммахъ. Мы жалѣемъ, что не имѣемъ въ данное время возможности остановиться болѣе подробно на оцѣнкѣ работъ этого высокодаровитаго художника, съ творчествомъ котораго мы надѣемся болѣе обстоятельно ознакомить нашихъ читателей въ самомъ недалекомъ будущемъ“.

III Художественный критикъ газеты „Аугоге“ посвятилъ статью обзору нашего отдѣла живописи и скульптуры на всемірной выставкѣ. Изъ живописцевъ критикъ ставитъ на первое мѣсто Малявина, восхищаясь его могучимъ темпераментомъ, самымъ богатымъ въ современномъ русскомъ искусствѣ. „Въ вещахъ Малявина поражаетъ масса движенія и сила красокъ, удивительный избытокъ жизни и въ то-же время, когда нужно, поразительное спокойствіе и сосредоточенная

сила экспрессіи“. Полны тонкой поэзіи, по словамъ критика, пейзажи Левитапа, отличающіеся къ тому-же удивительной художественностью исполненія. „Сѣровъ, въ своихъ портретахъ и пейзажахъ, исполненныхъ просто и вкусно, проявляетъ здоровый и жизненный талантъ, полный любви къ природѣ и краскамъ“.

III Въ нѣмецкихъ газетахъ слышатся горькія жалобы на устройство германской выставки картинъ, бывшей въ Петербургѣ, прошлой весной, въ домѣ Державина. Какъ извѣстно, выставка эта была организована Обществомъ Поощренія Художествъ. „На обязанности устроителей, говоритъ газета „Münchener Neueste Nachrichten“, лежало представить нѣмецкое искусство наиболѣе достойнымъ образомъ именно въ Петербургѣ, гдѣ французы устраивали неоднократно блестящія выставки. Оказывается, однако, что даже по отношенію къ выбору вещей, не было приложено надлежащихъ стараній. Но особеннаго порицанія заслуживаетъ само устройство выставки. Часть вещей была помѣщена въ такихъ темныхъ углахъ, что критики отказывались судить о достоинствѣ этихъ произведеній. Размѣщеніе картинъ свидѣтельствовало къ тому-же объ отсутствіи у устроителей всякаго плана и всякаго пониманія того, какія вещи должны висѣть въ одномъ мѣстѣ и какія могутъ вредить другъ другу, благодаря своему сосѣдству. Всѣ картины развѣшаны были кое-какъ, въ пестромъ безпорядкѣ, новое со старымъ, дурное съ хорошимъ, причемъ страдало особенно послѣднее. Даже каталогъ составленъ былъ отчаянно, изобиловалъ опечатками и неточностями. Словомъ, все какъ будто содѣйствовало тому, чтобы петербургская публика получила самое превратное представленіе о нѣмецкомъ искусствѣ“.

III Въ художественномъ мірѣ крупная новость. На одномъ изъ послѣднихъ засѣданій



комитета Императорскаго Общества поощренія художествъ постановлено оповѣстить всѣхъ членовъ Общества объ оставленіи Н. П. Собко должности секретаря Общества. Вмѣстѣ съ тѣмъ комитетъ предложилъ всѣмъ членамъ намѣтить письменно кандидатовъ на должность секретаря. Кромѣ того, при томъ-же Обществѣ образована, подъ председательствомъ А. П. Сомова, комиссія для выработки новой программы и направленія журнала Общества „Искусство и художественная промышленность“. Въ октябрѣ, въ общемъ собраніи будутъ произведены выборы новаго редактора журнала.

Сохраняя полное безпристрастіе, мы не можемъ не подивиться странной карьерѣ г-на Собко. Это былъ человѣкъ очень энергичный. Въ теченіе десяти лѣтъ онъ ворочалъ всѣмъ Обществомъ. Дѣла у него всегда были масса, по вся его дѣятельность была работой бѣлки въ колесѣ. Не имѣя никакого представленія объ искусствѣ, онъ захотѣлъ быть вершителемъ судебъ въ этой области. Конечно, изъ всѣхъ его начинаній ничего не вышло. Последнимъ, погубившимъ его дѣяніемъ былъ пресловутый журналъ Общества. За два года его абсолютно бесполезнаго существованія, Общество только запутало свои денежные дѣла, встрѣтивъ полное равнодушіе во всѣхъ кругахъ публики. Г-нъ Собко не счумѣлъ даже пріобрѣсти враговъ. Всѣ проходили мимо его журнала, не замѣчая его. Намъ лично очень жаль, что изсякаетъ столь богатый матеріалъ для замѣтокъ нашего сотрудника Силэна.

■ Художникъ Свѣтославскій заявилъ въ кіевскихъ газетахъ о своемъ выходѣ изъ числа членовъ товарищества—*„овиду явнаго стремленія заправиль товарищества къ поощренію рутинной и бездарной живописи“*.

Такимъ образомъ ряды „товарищей“ сильно рѣдѣютъ. Вышелъ Сѣровъ, Досѣкинъ, Свѣтославскій. Смерть похитила Левитана.

Пѣсня передвижниковъ спѣта. Началась медленная агонія.

■ Въ сентябрьскомъ номерѣ своего журнала „Сочиненія“ г-нъ Ясинскій посвящаетъ нѣсколько прочувствованныхъ страницъ памяти А. П. Урусова. „Конечно, Урусовъ былъ дилетантомъ“ пишетъ Ясинскій. „Гостепріимный, обходительный, всѣмъ интересующійся и всегда веселый, остроумный, онъ и привлекалъ къ себѣ своей дилетантской отзывчивостью, именно дилетантскою. Въ этомъ словѣ „дилетантизмъ“ нѣтъ ничего обиднаго; дилетанты это немногіе цѣнители и знатоки, которые на собственномъ опытѣ познали, какъ трудно, а иногда и недостижимо создать что-нибудь незаурядное и прекрасное, а потому съ участіемъ и тонкимъ вниманіемъ относящіеся къ работѣ другихъ. Мало истинныхъ читателей у художниковъ слѣва, потому что мало дилетантовъ. Дилетантъ безкорыстенъ; въ его артистической душѣ художественное произведеніе всегда пробуждаетъ сочувственный откликъ. Отъ кого, какъ не отъ дилетанта услышитъ художникъ вѣрное замѣчаніе и одобреніе? Можно имѣть успѣхъ въ большой публикѣ, но достаточно равнодушія со стороны чутко откликающихся на искусство дилетантовъ, образующихъ собою малую публику, чтобы почувствовать ужасъ артистическаго одиночества. Всѣ самые богатые дары дилетантизма сосредоточивались въ Урусовѣ, и вотъ почему такъ обаятельна была его личность; онъ полонъ былъ какимъ-то свѣтомъ—отраженнымъ свѣтомъ, который онъ съ любовью воспринималъ отъ всѣхъ литературныхъ звѣздъ разныхъ величинъ“.

■ Мы сообщили („Міръ Искусства“ № 11—12) о выходѣ проф. В. Матѣ изъ состава преподавателей въ училищѣ при музеѣ Штиглица. Теперь мы узнали, что протестъ нашего почтеннаго гравера длился только три мѣсяца (время лѣтнихъ вакацій). Съ осени, В. Матѣ опять возобновилъ свои занятія въ училищѣ.



■ Московскіе художники К. Коровинъ, А. Головинъ и Н. Досѣкинъ приглашены Московской компоріей Императорскихъ Театровъ къ участию въ новыхъ постановкахъ настоящаго сезона. Коровину поручена постановка балета „Лебединое Озеро“, имъ-же исполнены нѣкоторыя декораціи къ только что возобновленной „Русалкѣ“ Даргомыжскаго. Головинъ работаетъ надъ декораціями и костюмами къ оперѣ Корещенко „Ледяной Домъ“ и къ балету „Донъ-Кихотъ.“ Досѣкинъ занятъ постановкой „Ромео“ Шекспира. Художники исполняютъ не только рисунки костюмовъ и эскизы декорацій, но и сами пишутъ эти декораціи. „Ромео“ и „Ледяной Домъ“ предполагено дать въ октябрѣ, „Донъ-Кихотъ“ въ ноябрѣ и „Лебединое Озеро“ въ январѣ. Художникъ Врубель занятъ постановкой новой оперы Римскаго-Корсакова „Царь Салтанъ“ въ Московской частной оперѣ.

■ Списокъ изданій, поступившихъ въ редакцію:

*Генрикъ Ибсенъ.* „Когда мы мертвые проснемся“ (Naar vi döde waagner). Переводъ съ норвежскаго Ю. Балтрушайтиса и С. Полякова. Изданіе второе. Москва. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. 1900. Цѣна 50 коп.

*Кнутъ Гамсунъ.* Съеста. Очерки. Переводъ съ норвежскаго С. А. Полякова. Москва. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. 1900. Цѣна 1 руб.

*Сборникъ* композицій учащихся въ строгонскомъ училищѣ. Москва. Вып. I. 1900.

*Отчетъ* о дѣятельности Казанской Художественной Школы за 1899 гражданскій годъ. Казань. 1900.

*Воспоминанія князя Григорія Григорьевича Гагарина* о Карлѣ Брюлловѣ. Къ 100-лѣтію со дня рожденія Брюллова 1799—1899. Съ предисловіемъ и статьей о художественной дѣятельности автора воспоминаній. С.-Петербургъ. 1900.

*La Basilique de l'Intercession de la Ste-Vierge (St-Basile le Bienheureux) à Moscou.* Par I. I. Kousnetsow, curé de la dite Basilique. Traduction d'Aug. Laugier. Edition ornée de 39 photographies et publiée par Ch. Fischer. Moscou. 1900.

*Отчетъ* Нижегородской Городской Общественной Библиотеки за 1899 годъ. (Тридцать девятый отчетный годъ). Нижній-Новгородъ. 1900.

*Николай Юровский.* У моря. С.-П.Б. 1900.

Сочиненія *Кальдерона*. Переводъ съ испанскаго К. Д. Бальмонта. Выпускъ 1-й. Москва. 1900. Изданіе М. и С. Сабашниковыхъ.

*Полное собраніе сочиненій В. Г. Бѣлинскаго.* Въ двѣнадцать томахъ. Подъ редакцію и съ примѣчаніями С. А. Венгерова. С.-П.Б. 1900. Томъ I и II.

*Frederic Lord Leighton*, late President of the Royal Academy of Arts. An illustrated record of his life and work. By Ernest Rhys. London: George Bells sons. 1900.

■ Предполагаемое содержаніе № 19—20: *Дж. Рёскинъ*—„О прерафаэлитизмѣ.“ *Д. Мережковский.* Левъ Толстой и Достоевскій. *Н. Минский.* Фридрихъ Нитче. *Ф.* Письма изъ Берлина. III. *Александръ Бенуа.* Всемирная выставка. III—IV. *Игорь Грабаръ.* Мюнхенскія выставки. Художественный отдѣлъ будетъ посвященъ произведеніямъ *М. В. Якунчиковой* и Берлинской выставкѣ *Secession*.

---

*Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.*



ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА

# „МІРЪ ИСКУССТВА“

## Альбомъ литографій русскихъ художниковъ.

Въ альбомѣ помѣщено 15 оригинальныхъ литографій художниковъ:  
*Бакста, Александра Бенуа, Браза, Лансере, Сьрова и Якунчиковой.*

Цѣна альбома—въ папкѣ 3 рубля.

~~Издано въ количествѣ ста экземпляровъ.~~



*Новый адресъ*

*редакціи журнала „Міръ Искусства“ —*

*11, Фонтанка.*



■ Московскіе художники К. Коровинъ, А. Головинъ и Н. Досѣкинъ приглашены Московской конторой Императорскихъ Театровъ къ участию въ новыхъ постановкахъ настоящаго сезона. Коровину поручена постановка балета „Лебединое Озеро“, имъ-же исполнены нѣкоторыя декорации къ только что возобновленной „Русалкѣ“ Даргомыжскаго. Головинъ работаетъ надъ декорациями и костюмами къ оперѣ Корещенко „Ледяной Домъ“ и къ балету „Донъ-Кихоть“. Досѣкинъ занятъ постановкой „Ромео“ Шекспира. Художники исполняютъ не только рисунки костюмовъ и эскизы декораций, но и сами пишутъ эти декорации. „Ромео“ и „Ледяной Домъ“ предполагено дать въ октябрѣ, „Донъ-Кихоть“ въ ноябрѣ и „Лебединое Озеро“ въ январѣ. Художникъ Врубель занятъ постановкой новой оперы Римскаго-Корсакова „Царь Салтанъ“ въ Московской частной оперѣ.

■ Списокъ изданій, поступившихъ въ редакцію:

*Генрикъ Ибсенъ*. „Когда мы мертвые проснемся“ (Naar vi döde waagner). Переводъ съ норвежскаго Ю. Балтрушайтиса и С. Полякова. Изданіе второе. Москва. Книгоиздательство „Скорпионъ“. 1900. Цѣна 50 коп.

*Кнутъ Гамсунъ*. Съеста. Очерки. Перс-

*Воспоминанія князя Григорія Григорьевича Гагарина* о Карлѣ Брюлловѣ. Къ 100-лѣтію со дня рожденія Брюллова 1799—1899. Съ предисловіемъ и статьей о художественной дѣятельности автора воспоминаній. С.-Петербургъ. 1900.

*La Basilique de l'Intercession de la Ste-Vierge (St-Basile le Bienheureux) à Moscou*. Par I. I. Kousnetsow, curé de la dite Basilique. Traduction d'Aug. Laugier. Edition ornée de 39 photographies et publiée par Ch. Fischer. Moscou. 1900.

*Отчетъ* Нижегородской Городской Общественной Библіотеки за 1899 годъ. (Тридцать девятый отчетный годъ). Нижній-Новгородъ. 1900.

*Николай Юровскій*. У моря. С.-П.Б. 1900.

Сочиненія *Кальдерона*. Переводъ съ испанскаго К. Д. Бальмонта. Выпускъ 1-й. Москва. 1900. Изданіе М. и С. Сабашниковыхъ.

*Полное собраніе сочиненій В. Г. Бѣлинскаго*. Въ двѣнадцати томахъ. Подъ редакціею и съ примѣчаніями С. А. Венгерова. С.-П.Б. 1900. Томъ I и II.

*Frederic Lord Leighton*, late President of the Royal Academy of Arts. An illustrated record of his life and work. By Ernest Rhys. London: George Bells sons. 1900.

■ Предполагаемое содержаніе № 19—20:



ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА

# „МІРЪ ИСКУССТВА”

---

## Альбомъ литографій русскихъ художниковъ.

Въ альбомѣ помѣщено 15 оригинальныхъ литографій художниковъ:  
*Бакста, Александра Бенуа, Браза, Лансере, Сьрова и Якунчиковой.*

Цѣна альбома—въ папкѣ 3 рубля.

---

***Издано въ количествѣ ста экземпляровъ.***

---

Продается въ книжномъ магазинѣ *М. О. Вольфъ*  
(Гостиный дворъ, № 18).



ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)  
НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

# „МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь введенный **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики.

**Художественная хроника** слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромофотографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

## Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ . . . . .	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ . . . . .	12 »	6 »
» » за границу . . . . .	14 »	7 »

**ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.**

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества  
**М. О. Вольфъ** (Спб., Гостинный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

**Цѣна №№ 17-18 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.**

Издатель-Редакторъ **С. П. Дягилевъ.**



# Литературный отдѣлъ.



## • ЛЕВЪ ТОЛСТОЙ и ДОСТОЕВСКІЙ •

*Д. Мережковского.*

*(Продолженіе).*

### ГЛАВА ВТОРАЯ.

#### Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ХУДОЖНИКИ.

##### V.

Если-бы въ литературѣ всѣхъ вѣковъ и народовъ пожелали мы найти художника, наиболѣе противоположнаго Л. Толстому, то намъ пришлось-бы указать на Достоевскаго.

Я говорю — противоположнаго, но не далекаго, не чуждаго, ибо часто они соприкасаются, даже совершенно совпадаютъ, по закону сходящихся крайностей, взаимнаго тяготѣнія двухъ полюсовъ одной и той-же силы.

„Герои“ Л. Толстого, какъ мы видѣли, не столько герои, сколько жертвы: въ нихъ человѣческая личность, не завершившаяся до конца, поглощается стихіями. И такъ какъ здѣсь нѣтъ единой, царящей надо всѣмъ, героической воли, то нѣтъ и единаго, объединяющаго трагическаго дѣйствія, — есть только отдѣльные трагическіе узлы, завязки; отдѣльныя волны, которыя поднимаются и падаютъ въ безбрежномъ движеніи, направляемая не внутреннимъ теченіемъ, а только внѣшними стихійными силами. Ткань произ-

веденія, какъ, впрочемъ, и ткань самой жизни нигдѣ не начинается, нигдѣ не кончается.

У Достоевскаго всюду — человѣческая личность, доводимая до своихъ послѣднихъ предѣловъ, растущая, развивающаяся изъ темныхъ, стихійныхъ, животныхъ корней до послѣднихъ лучезарныхъ вершинъ духовности, всюду — борьба героической воли: со стихіей нравственнаго долга и совѣсти — въ Раскольниковѣ; со стихіей сладострастія, утонченнаго, сознательнаго — въ Свидригайловѣ и Версиковѣ; первобытнаго, безсознательнаго — въ Рогожинѣ; со стихіей народа, государства, политики — въ Петрѣ Верховенскомъ, Ставрогинѣ, Шатовѣ; наконецъ, — со стихіей метафизическихъ и религіозныхъ тайнъ — въ Иванѣ Карамазовѣ, въ князѣ Мышкинѣ, въ Кирилловѣ. Проходя сквозь горнило этой борьбы, сквозь огонь раскаляющихъ страстей и еще болѣе раскаляющаго сознанія, ядро человѣческой личности, внутреннее я остает-



ся неразрушимымъ и обнажается. „Я обязанъ заявить своеволие“ — говоритъ въ „Бѣсахъ“ Кирилловъ, для котораго самоубійство, кажуційся предѣлъ самоотрицанія, есть въ дѣйствительности высшій предѣлъ самоутвержденія личности, предѣлъ „своеволия“, — и всѣ герои Достоевскаго могли-бы сказать то-же самое: послѣдній разъ противопоставляютъ они себя поглощающимъ ихъ стихіямъ, утверждаютъ свое я, свою личность, „заявляютъ своеволие“ — въ самой гибели своей. Въ этомъ смыслѣ и христіанская покорность Идіота, Алеши, старца Зосимы есть неодолимое сопротивленіе окружающему ихъ, языческому, нехристіанскому, антихристову міру, покорность Божіей, но не человѣческой волѣ, то-есть обратная форма „своеволия“, ибо вѣдь и мученикъ, умирающій за *свое* исповѣданіе, за *свою* истину, за *своего* Бога, есть тоже герой: онъ утверждаетъ свою внутреннюю свободу противъ внѣшняго насилія, — онъ „заявляетъ своеволие“.

Соотвѣтственно преобладанію этой героической борьбы, главныя произведенія Достоевскаго, въ сущности, вовсе не романы, не эпосъ, а трагедіи.

„Война и Миръ“, „Анна Каренина“ — дѣйствительно романы, подлинный эпосъ. Здѣсь, какъ мы видѣли, художественный центр тяжести не въ діалогахъ дѣйствующихъ лицъ, а въ повѣствованіи, — не въ томъ, что они говорятъ, а лишь въ томъ, что о нихъ говорится, не въ томъ, что мы ушами слышали, а глазами видимъ.

У Достоевскаго наоборотъ: повѣствовательная часть — второстепенная, служебная въ архитектурѣ всего произведенія. И это бросается въ глаза съ перваго взгляда: рассказъ, написанный всегда однимъ и тѣмъ же торопливымъ, иногда явно-небрежнымъ языкомъ, то утомительно растянутъ и запутанъ, загроможденъ подробностями, то слишкомъ сжатъ и скомканъ. Рассказъ — еще не

текстъ, а какъ-бы мелкій шрифтъ въ скобкахъ, примѣчанія къ драмѣ, объясняющія мѣсто, время дѣйствія, предшествующія событія, обстановку и наружность дѣйствующихъ лицъ; это — построеніе сцены, необходимыхъ театральныхъ подмостковъ; когда дѣйствующія лица выйдутъ и заговорятъ, — тогда лишь начнется драма. Въ діалогъ у Достоевскаго сосредоточена вся художественная сила изображенія; въ діалогъ все у него завязывается и все разрѣшается. Зато во всей современной литературѣ по мастерству діалога нѣтъ писателя, равнаго Достоевскому.

Левинъ говоритъ такимъ-же языкомъ, какъ Пьеръ Безуховъ или князь Андрей, какъ Вронскій или Позднышевъ; Анна Каренина, какъ Долли, Китти, Наташа. Если бы мы не знали, кто о чемъ говоритъ, то не могли-бы отличить одно лицо отъ другого по языку, по звуку голоса, такъ сказать, съ закрытыми глазами. Правда, есть разница между языкомъ простонароднымъ и господскимъ, — но это уже не внутренняя, личная, а только внѣшняя, сословная разница. Въ сущности-же, языкъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ у Л. Толстого — одинъ и тотъ-же или почти одинъ и тотъ-же: это разговорный языкъ, даже какъ-бы звукъ голоса самого Льва Николаевича — или въ барскомъ, или въ мужичьемъ нарядѣ. И только потому это сравнительно мало замѣтно, что въ его произведеніяхъ важно не то, что дѣйствующія лица говорятъ, а то, какъ они молчатъ или же кричатъ, стонутъ, воютъ, режутъ, визжатъ, „хрюкаютъ“ отъ боли, отъ страсти; важны не человѣческія слова, а полуживотные нечеловораздѣльные звуки, звукоподражанія, какъ въ бреду князя Андрея: „и пити-пити-пити и ти-ти“, или „мычаніе“ Вронскаго надъ убитою лошадыю: „А-а-а! А-а-а!“, или рыданіе Анатоля надъ собственной отрѣзанною ногою: „Ооооо! о! Ооооо!“, или предсмертный крикъ Ивана Ильича: „У-у!“ Повторенія однихъ и



тѣхъ-же гласныхъ *а, о, у* оказывается достаточно для выраженія самыхъ сложныхъ, страшныхъ, потрясающихъ душевно-тѣлесныхъ чувствъ и ощущеній.

У Достоевскаго нельзя не узнать тотчасъ съ первыхъ-же словъ, не по содержанію рѣчи, а по самому звуку голоса, говоритъ-ли Федоръ Павловичъ Карамазовъ или старецъ Зосима, Раскольниковъ или Свидригайловъ, князь Мышкинъ или Рогожинъ, Ставрогинъ или Кирилловъ. Въ странной, точно не русской, заплетающейся рѣчи нигилиста Кириллова чувствуется нѣчто особенное, жуткое, пророческое и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣзненное, напряженное, напоминающее о припадкахъ эпилепсіи — то-же, что и въ простомъ, глубоко-народномъ, русскомъ языкѣ „святого“ князя Мышкина. Когда Федоръ Павловичъ Карамазовъ, вдругъ весь оживляясь и присюсюкивая, обращается къ сыновьямъ своимъ:

— „Эхъ вы, ребята, дѣточки, поросяточки вы маленькіе, для меня... даже во всю мою жизнь — мовешекъ не существовало, — даже въельфильки и въ тѣхъ иногда отыщешь такое, что только диву дашься... Босоножку и мовешку надо сперва-на-перво удивить — вотъ, какъ надо за нее браться... Удивить ее надо до восхищенія, до пронзенія, до стыда, что въ такую чернявку, какъ она, такой баринъ влюбился“, — мы видимъ не только душу старика, но и жирный, трясуційся кадыкъ его, и мокрая, тонкія губы, которыя брызжутъ слюною, и крошечные, безстыдно-проницательные глазки, и весь его хищный обликъ, обликъ „старого римлянина временъ упадка“. Когда мы узнаемъ, что на пакетѣ съ деньгами, запечатанномъ и обвязанномъ ленточкою, написано было собственною рукою Федора Павловича: „ангелу моему Грушенькѣ, если захочетъ прійти“, а потомъ, дня черезъ три, прибавлено: „и цыпленочку“, — онъ вдругъ весь, какъ живой, встаетъ передъ нами. Мы

не могли-бы объяснить, — какъ и почему, но мы чувствуемъ, что въ этомъ запоздаломъ „и цыпленочку“ уловлена какая-то тончайшая сладострастная морщина въ лицѣ его, отъ которой намъ дѣлается физически-жутко, какъ отъ прикосновенія насѣкомаго — огромнаго паука или тарантула. Это — только слово, но въ немъ — плоть и кровь. Это — конечно „выдуманно“, но почти невозможно повѣрить, чтобы это было *только* выдуманно. Это именно та послѣдняя черточка, вслѣдствіе которой портретъ становится слишкомъ живымъ, какъ будто художникъ, переступая за пределы искусства, заключилъ въ полотно и краски нѣчто волшебное, сверхъестественное, — душу того, съ кого писалъ портретъ, такъ что почти страшно смотрѣть на него, — кажется, вотъ-вотъ пошевелится и выступить изъ рамы, какъ видѣніе, какъ призракъ.

Такимъ образомъ, Достоевскому не нужно описывать наружность дѣйствующихъ лицъ: особенностями языка, звуками голоса сами они изображаютъ не только свои мысли и чувства, но и свои лица, и свои тѣла. У Л. Толстого движенія, выраженія вѣшняго тѣлеснаго облика, передавая внутреннія состоянія души, часто дѣлаютъ глубокими и многозначительными самыя ничтожныя рѣчи героевъ, даже нечленораздѣльные звуки и молчанія: отъ тѣлеснаго Л. Толстой идетъ къ душевному, отъ вѣшняго — къ внутреннему. Не меньшей ясности облика тѣлеснаго достигаетъ обратнымъ путемъ Достоевскій: отъ внутренняго идетъ онъ къ вѣшнему, отъ душевнаго — къ тѣлесному, отъ сознательнаго, человѣческаго — къ стихійно-животному. У Л. Толстого мы слышимъ, потому что видимъ; у Достоевскаго мы видимъ, потому что слышимъ.

Не только мастерство діалога, но и другія особенности творчества приближаютъ Достоевскаго къ строю великаго трагическаго искусства. Иногда кажется, что только оттого



не писалъ онъ трагедій, что внѣшняя форма эпическаго повѣствованія—романа—была случайно преобладающею формою современной ему литературы, и также оттого, что не было для него достойной трагической сцены, а главное,—достойныхъ зрителей, ибо всякая трагедія создается лишь соединенными творческими силами художника и зрителей: надо, чтобы въ сердцахъ народа была способность къ трагическому, чтобы трагедія дѣйствительно родилась.

Невольно и естественно подчиняется Достоевскій тому непреложному закону сцены, который такъ необдуманно, подъ вліяніемъ Шекспира, отвергла новая драма, тѣмъ самымъ въ корни подрывая свое трагическое дѣйствіе, и который дастъ такую, все еще единственную, ни съ чѣмъ въ современной поэзіи несравнимую, силу созданіямъ греческаго театра,—такъ называемому закону „*трехъ единствъ*“—времени, мѣста и дѣйствія.

Въ произведеніяхъ Л. Толстого всегда, рано или поздно, наступаетъ для читателя минута, когда онъ окончательно забываетъ о главномъ дѣйствіи романа, о судьбѣ главныхъ дѣйствующихъ лицъ. Какъ умираетъ князь Андрей или какъ Николай Ростовъ травитъ зайца, какъ рождаетъ Китти или коситъ Левинъ—для насъ такъ важно и любопытно, что мы теряемъ изъ виду Наполеона и Александра I, Анну и Вронскаго. Намъ даже любопытнѣе, важнѣе въ эту минуту—затравитъ-ли зайца Николай Ростовъ, чѣмъ—проиграетъ-ли Наполеонъ Бородинское сраженіе. Во всякомъ случаѣ, мы не испытываемъ нетерпѣнія, не торопимся узнать дальнѣйшую судьбу героевъ; мы готовы развлекаться и ждать, сколько автору будетъ угодно. Мы уже не видимъ береговъ и не думаемъ о цѣли плаванія. Въ сущности, здѣсь, какъ и во всякомъ истинномъ эпосѣ, нѣтъ вовсе важнаго и неважнаго. Все безразлично важное, одинаково главное. Въ каждой каплѣ—тотъ-же соленый

вкусъ, тотъ-же химическій составъ воды, какъ во всемъ океанѣ. Каждый атомъ жизни движется по тѣмъ-же законамъ, какъ цѣлые міры и созвѣздія.

Раскольниковъ убиваетъ старуху, чтобы доказать себѣ самому, что онъ уже—„по ту сторону добра и зла“, что онъ—не „дрожащая тварь“, а „властелинъ“. Но Раскольниковъ, по замыслу Достоевскаго, долженъ понять, что онъ ошибся,—убилъ не „принципъ“, а только старуху, не „переступилъ“, а только хотѣлъ переступить. И когда онъ это пойметъ, онъ долженъ ослабѣть, испугаться, выйти на площадь и, ставъ на колѣни, исповѣдываться передъ толпою. И вотъ именно къ этой крайней точкѣ, къ одному этому послѣднему мгновенію въ дѣйствіи романа все направляется, собирается, стягивается; для этого послѣдняго удара все суживается, заостряется, оттачивается, какъ лезвее шпаги; къ этому трагическому „паденію“—катастрофѣ все стремится, какъ теченіе рѣки, стѣсненное скалами, стремится къ тому послѣднему обрыву, съ котораго низвергнется оно водопадомъ.

Тутъ не можетъ быть, не должно быть и дѣйствительно нѣтъ ничего побочнаго, вводнаго, задерживающаго, отвлекающаго вниманіе отъ главнаго дѣйствія. Событія слѣдуютъ одно за другимъ, все быстрѣе и быстрѣе, все неудержимѣе, гонятъ одно другое, тѣснятся, какъ будто нагромождаются,—на самомъ-же дѣлѣ, въ строгомъ и стройномъ порядкѣ, въ подчиненіи главной единственной цѣли, сосредоточиваются въ возможно большемъ количествѣ въ возможно меньшее время. Ежели и есть у Достоевскаго соперники, то не въ современной, а развѣ въ древней литературѣ—творецъ Орестейи и творецъ Эдипа,—по этому искусству постепеннаго напряженія, накопленія, усиленія и ужасающаго сосредоточенія трагическаго дѣйствія.

„Какъ вспомню этотъ несчастный день,—



удивляется Подростокъ,—то все кажется, что всѣ эти сюрпризы и нечаянности точно тогда сговорились вмѣстѣ и такъ и посыпались разомъ на мою голову изъ какого-то проклятаго рога изобилія“. — „Это былъ день неожиданныхъ,—замѣчаетъ рассказчикъ „Бѣсовъ“,—день развязокъ прежняго и завязокъ новаго, рѣзкихъ разъясненій и еще пущей путаницы.—Однимъ словомъ, это былъ день удивительно сошедшихся случайностей“. Такъ и во всѣхъ романахъ Достоевскаго; вездѣ — этотъ „проклятый рогъ изобилія“, изъ котораго сыплются на головы героев трагическія неожиданности. Когда мы кончаемъ первую часть „Идіота“, пятнадцать главъ, десять печатныхъ листовъ, то произошло столько событій, обнаружилось столько узловъ, въ которыхъ запутаны нити разнообразнѣйшихъ человѣческихъ судебъ, обнажилось столько глубинъ человѣческой страсти и совѣсти, что, кажется, отъ начала романа прошли долгіе годы,—въ дѣйствительности прошелъ день, половина сутокъ отъ утра до вечера. Необъятная, всемірно-историческая картина, которая развертывается въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“, сосредоточена, если не считать перерывовъ между дѣйствіями, въ нѣсколько дней. Но и въ одинъ день, въ одинъ часъ, и при томъ почти въ одномъ и томъ-же мѣстѣ или, по крайней мѣрѣ, на самомъ небольшомъ пространствѣ,—между такою-то скамейкой Павловскаго парка и Вокзаломъ, между Садовою улицею и Сѣнною площадью,—герои Достоевскаго переживаютъ то, что обыкновенные люди не успѣваютъ пережить за годы, даже за цѣлую жизнь, переносясь изъ одного конца міра въ другой.

Раскольниковъ стоитъ на лѣстницѣ передъ дверью старухи-процентщицы. Онъ „оглядѣлся въ послѣдній разъ, подобрался, оправился и еще разъ попробовалъ въ петлѣ топоръ. — „Не подождать-ли еще... пока сердце перестанетъ биться?“ Но сердце не переставало.

Напротивъ, какъ парочко, стучало сильнѣй, сильнѣй, сильнѣй.—А *тѣла* своего онъ почти и не чувствовалъ на себѣ“.

Для всѣхъ героев Достоевскаго пастушаетъ мгновеніе, когда они перестаютъ „чувствовать на себѣ свое тѣло“. Это — существа не безплотныя и безкровныя, не призрачныя. Мы хорошо знаемъ, какое у нихъ *было* тѣло, когда еще они его чувствовали на себѣ. Но высшій подъемъ, крайнее напряженіе духовной жизни, наиболѣе раскаляющія страсти не сердца и чувства, а ума, сознанія, совѣсти, даютъ имъ эту освобожденность отъ тѣла, какъ-бы сверхъестественную легкость, окрыленность, духовность плоти. У нихъ именно *тѣ духовныя тѣла*, о которыхъ говоритъ апостолъ Павелъ. Вотъ, кому не душно отъ плоти и крови, отъ „человѣческаго мяса“. Ихъ тѣло до такой степени прозрачно, что, кажется иногда,—его не видно вовсе, а видна только душа, въ противоположность героямъ Л. Толстого, у которыхъ часто видно только тѣло, а „души вовсе не видно“.

— „На васъ смотришь и говоришь: „у нея лицо, какъ у доброй сестры“, — описываетъ Идіотъ красоту одной женщины. Любопытно сравнить эти мгновенныя, какъ-бы сверхъестественныя описанія Достоевскаго съ описаніями Л. Толстого, напримѣръ, наружности Анны Карениной, полными такой безконечно углубленной чувственности, такъ-же, какъ и вообще „духовныя тѣла“, живыя души Достоевскаго, съ живыми, даже порою слишкомъ живыми, кровяными, мясистыми тѣлами и душами, если не мертвыми, то иногда какъ будто замершими, заглохшими, заросшими плотью, „мясомъ“ у Л. Толстого. Всѣ герои Достоевскаго живутъ, благодаря этой своей высшей духовности, неимоверно-ускоренною, удешаженной жизнью; у нихъ у всѣхъ, какъ у Раскольникова, „сердце стучитъ сильнѣй, сильнѣй, сильнѣй“, и кажется, они не ходятъ какъ обыкновенные люди, а летаютъ и въ самой



гибели испытываютъ упоеніе этого страшнаго полета, ибо они вѣдь все-таки летятъ въ бездну и разбиваются.

Въ стремительности волнъ чувствуется близость бездны: въ неудержимости трагическаго дѣйствія чувствуется близость катастрофы.

Иногда въ греческихъ трагедіяхъ передъ самую катастрофю раздается неожиданно-радостная пѣснь Хора во славу Діониса, бога вина и крови, веселія и ужаса. И въ этомъ гимнѣ вся совершающаяся, почти совершившаяся трагедія, все самое роковое и таинственное, что есть въ человѣческой жизни, представляется безпечною игрою какихъ-то зрителей-боговъ. Это веселіе въ ужасѣ, эта трагическая игра подобна игрѣ зажигающейся радуги въ брызгахъ водопада надъ бездною.

Едва-ли въ современной литературѣ есть другой художникъ, который такъ приближался-бы къ самымъ внутреннимъ, глубокимъ настроеніямъ греческой трагедіи, какъ Достоевскій: не сказывается-ли и у него ипогда въ изображеніи катастрофъ нѣчто подобное этому ужасному веселію Хора?

Какъ будто та самая гроза, которая собиралась у Л. Толстого, здѣсь, наконецъ, разражается, и какимъ громовымъ ударомъ, какою молніей ужаса! Нѣтъ больше скуки, томленія, тоски ожиданія, того неподвижнаго зноя, въ которомъ, кажется, печѣмъ дышать, той медленной мертвенной тяжести, которая давитъ сердце наше въ повседневной жизни. Вотъ, гдѣ все не „тянется, тянется и растягивается“, какъ въ бреду князя Андрея, какъ во всѣхъ произведеніяхъ Л. Толстого, какъ, увы, большей частью въ самой дѣйствительности. Порою и въ произведеніяхъ Достоевскаго духъ захватываетъ,—по уже отъ быстроты движенія, отъ вихря событій, отъ полета въ бездну. И какая утоляющая свѣжесть, какое освобожденіе въ этомъ дыханіи

бури. Какъ самое мелкое, пошлое, будничное, что только есть въ человѣческой жизни, становится здѣсь праздничнымъ, страшнымъ и веселымъ, точно въ блескѣ молній.

О музѣ Л. Толстого можно-бы сказать то, что говоритъ однажды Пьеръ Безуховъ о Наташѣ.

— „Умна она?—спросила княжна Марья. Пьеръ задумался.

— „Я думаю, нѣтъ,—сказалъ онъ,—а впрочемъ, да. *Она не удостоиваетъ быть умною...* Да нѣтъ, она обворожительна, и больше ничего“.

Обворожительность толстовской музы заключается именно въ томъ, что она какъ будто „не удостоиваетъ быть умною“, что съ нею иногда забываешь вовсе о человѣческомъ умѣ, помнишь только о мудрости дочеловѣческой, о мудрости птицъ небесныхъ, лилій полевыхъ.

Что касается музы Достоевскаго, то можно сомнѣваться въ какихъ угодно качествахъ ея,—но только не въ умѣ. Опъ замѣчаетъ однажды, что у писателя должно быть жало: „это жало,—поясняетъ онъ,—есть остроуміе глубокаго чувства“. Кажется, никто изъ русскихъ писателей, кромѣ Пушкина, не обладалъ въ такой мѣрѣ этимъ *умнымъ жаломъ чувства*, какъ Достоевскій.

Въ противоположность излюбленнымъ героямъ Л. Толстого, не столько умнымъ, сколько „умствующимъ“, главные герои Достоевскаго — Раскольниковъ, Версиловъ, Ставрогинъ, князь Мышкинъ, Иванъ Карамазовъ — люди, прежде всего, умные; это, кажется, даже вообще самые умные, сознательные, культурные, самые европейскіе изъ русскихъ людей,—они потону и русскіе, что „въ высшей степени европейцы“.

Мы привыкли думать, что мысль, чѣмъ отвлеченнѣе, тѣмъ холоднѣе, безстрастнѣе. Но это не такъ, или—по крайней мѣрѣ, уже для насъ не такъ. На герояхъ Достоевскаго



видно, какъ отвлеченныя мысли могутъ быть страстными, какъ метафизическія посылки и выводы коренятся не только въ нашемъ разумѣ, но и въ сердцѣ, чувствѣ, волѣ.

Существуютъ мысли, которыя подливаютъ масла въ огонь страстей, зажигаютъ человѣческую плоть и кровь спльнѣе, чѣмъ самыя неудержимыя похоти. Существуетъ логика страстей; но существуютъ и *страсти логики*. И это по преимуществу наши, особенныя, чуждыя людямъ прежнихъ культуръ, новыя страсти. Прикосновеніе голаго тѣла къ самому холодному производитъ иногда впечатлѣніе обжоба: прикосновеніе сердца къ самому отвлеченному, метафизическому производитъ иногда дѣйствіе раскаляющей страсти.

Раскольниковъ „отточилъ свою казунтику, какъ бритву“. Но объ эту бритву отвлеченностей онъ и въ дѣйствительной жизни обрѣжется чуть не до смерти. Его преступленіе есть плодъ—какъ выражается судебный слѣдователь Порфирій — „теоретически раздраженнаго сердца“. Точно то-же можно-бы сказать о всѣхъ герояхъ Достоевскаго: ихъ страсти, ихъ преступленія, совершаемыя или только „разрѣшаемыя по совѣсти“, суть неизбежныя выводы ихъ діалектики. Ледяная, отточенная, какъ бритва, она не гаситъ, а разжигаетъ, раскаляетъ страсть. Въ ней — огонь и ледъ вмѣстѣ. Они глубоко чувствуютъ, потому что глубоко думаютъ; безконечно страдаютъ, потому что безконечно сознаютъ; смѣютъ хотѣть, потому что смѣютъ мыслить. И чѣмъ, повидимому, дальше отъ жизни, отвлеченнѣе—тѣмъ пламениѣе мысль, тѣмъ глубже войдетъ она въ жизнь, тѣмъ неизгладимѣе запечатлѣтся выжженный ею слѣдъ на живой человѣческой плоти и крови.

И самая отвлеченная мысль есть вмѣстѣ съ тѣмъ самая страстная, жгучая—это мысль о Богѣ. „Всю жизнь меня Богъ мучилъ!“ — признается нигилистъ Кирилловъ. И всѣхъ героевъ Достоевскаго „мучитъ Богъ“. Не

жизнь тѣла,—его конецъ и начало, смерть и рожденіе, какъ у Л. Толстого,—а жизнь духа, отрицаніе и утвержденіе Бога у Достоевскаго есть вѣчно кипящій родникъ всѣхъ человѣческихъ страстей и страданій. Потокъ самой дѣйствительной, самой „живой жизни“, низвергаясь только съ этихъ именно высочайшихъ ледяныхъ вершинъ метафизики и религіи, пріобрѣтаетъ для него ту силу страсти, силу дѣйствія, неудержимую стремительность, которая влечетъ его къ трагической катастрофѣ или разрѣшенію, къ полету или паденію въ пропасть.

Великіе поэты прошлыхъ вѣковъ, изображая страсти сердца, оставляли безъ вниманія страсти ума, какъ-бы считая ихъ предметомъ, невозможнымъ для художественнаго изображенія. Если Фаустъ и Гамлетъ намъ ближе всѣхъ героевъ, потому что они больше всѣхъ мыслятъ, то все-таки они меньше чувствуютъ, меньше дѣйствуютъ, именно потому, что больше мыслятъ, и все-таки трагедія Гамлета, Фауста заключается въ неразрѣшимомъ для *нихъ* противорѣчіи страстнаго сердца и безстрастной мысли. Но не возможна-ли трагедія мыслящей страсти и страстной мысли? Не принадлежитъ-ли именно этой трагедіи будущее? Во всякомъ случаѣ, Достоевскій одинъ изъ первыхъ къ ней приближился.

Онъ побѣдилъ свойственную новымъ художникамъ, суевѣрную робость чувства передъ умомъ. Онъ увидѣлъ и показалъ намъ связь, которая существуетъ между трагедіей нашего сердца и трагедіей нашего разума, нашего философскаго и религіознаго сознанія. Это для него—по преимуществу современная русская трагедія. Онъ замѣтилъ, что стоитъ образованнымъ русскимъ людямъ въ извѣстномъ настроеніи сойтись—въ свѣтской-ли гостинѣ, какъ слушатели князя Мышкина, или въ грязномъ трактирчикѣ съ безголосымъ соловьемъ, какъ Подростокъ съ



Версипловымъ, Иванъ Карамазовъ съ Але-  
шею,—чтобы заспорить о самыхъ, повидимому,  
отвлеченныхъ предметахъ — о будущности  
европейской культуры, о безсмертіи души,  
о существованіи Бога. На самомъ дѣлѣ, не  
только образованные русскіе люди, но и весь  
русскій народъ, какъ свидѣтельствуется хотя-  
бы исторія нашего сектанства отъ „жидовству-  
ющихъ“ XV вѣка до скопцовъ и духоборцевъ,—  
занять мыслью о Богѣ, о Христѣ и Антихристѣ,  
о кончинѣ міра, — „всѣ нынѣ сомнѣются, всѣ  
о вѣрѣ пытаются на путяхъ и на торжищахъ“ —  
жаловался еще преподобный Іосифъ Волоцкій.  
Именно этою врожденною философскою и  
религіозною чуткостью,—казалось Достоев-  
скому, — русскіе люди „въ высшей степени—  
европейцы“, если не современные, то будущіе  
европейцы. Въ этой неутолимой религіозной  
жаждѣ усматривалъ онъ признакъ неизбѣж-  
наго участія русскаго духа, русскаго слова  
въ будущей всемірно-исторической культурѣ.

Какъ въ тѣлесной впечатлительности на-  
шей что-то мѣняется, по прочтеніи Л. Тол-  
стого, такъ, по прочтеніи Достоевскаго, что-то  
мѣняется въ нашей духовной, если такъ  
можно выразиться, *умственной впечатлитель-  
ности*. У него постоянно встрѣчаются тѣ ле-  
дяныя и жгучія иглы діалектики, по пре-  
имуществу русскія, отвлеченно-страстные  
мысли, которыхъ—читатель это чувствуетъ—  
нельзя забыть,—ни отвергнуть, ни принять  
безнаказанно. Мысли эти входятъ не только  
въ умъ, но и въ сердце, волю нашу, въ дѣй-  
ствительную жизнь, какъ новыя, можетъ быть,  
роковыя событія, которыя должны имѣть по-  
слѣдствія. Мы когда-нибудь вспомнимъ о  
нихъ и, можетъ быть, именно въ самыя рѣ-  
шающія, страстные минуты жизни. „Это, —  
какъ самъ Достоевскій говоритъ,—разъ прон-  
заетъ сердце, и потомъ навѣки остается рана“. Или, какъ говоритъ апостолъ Павелъ: это  
„живо и дѣйственно и острѣе всякаго  
меча обоюдоостраго: оно проникаетъ до раз-

дѣленія души и духа, составовъ и мозговъ,  
и судить номышленія и намѣренія сердеч-  
ныя“.

Существуютъ простодушные читатели съ  
размягченною, дряблою современною чув-  
ствительностью, которымъ Достоевскій всегда  
будетъ казаться „жестокимъ“, только „жесто-  
кимъ талантомъ“.

И въ самомъ дѣлѣ, въ какія невыноси-  
мо-безвыходныя, неимоверныя положенія ста-  
вить онъ своихъ героевъ. Чего онъ только  
надъ ними не продѣлываетъ. Черезъ какія  
бездны нравственнаго паденія, духовныя  
пытки, не менѣе ужасныя, чѣмъ тѣлесная  
пытка Ивана Ильича, доводитъ онъ ихъ до  
преступленія, самоубійства, слабоумія, бѣлой  
горячки, сумасшествія. Не сказывается-ли  
у Достоевскаго въ этихъ страшныхъ и  
унизительныхъ положеніяхъ человѣческихъ  
душъ такое-же циническое злорадство, какъ  
у Л. Толстого въ страшныхъ и унизитель-  
ныхъ положеніяхъ человѣческихъ тѣлъ? Не  
кажется-ли иногда, что Достоевскій мучитъ  
свои „жертвочки“ безъ всякой цѣли, только  
для того, чтобы насладиться ихъ муками?  
Да, во-истину, это палачъ, сладострастникъ  
мучительства, Великій Инквизиторъ душъ  
человѣческихъ,—„жестокій талантъ“.

И развѣ все это естественно, возможно,  
*реально*, развѣ это бываетъ въ дѣйстви-  
тельной жизни? Гдѣ это видано? И если даже  
бываетъ, то какое дѣло намъ, здравомысля-  
щимъ людямъ, до этихъ рѣдкихъ изъ рѣд-  
кихъ, исключительныхъ изъ исключитель-  
ныхъ случаевъ, до этихъ нравственныхъ и  
умственныхъ чудовищностей, уродствъ и  
юродствъ, подобныхъ видѣніямъ горячечнаго  
бреда?

Вотъ главное, всѣмъ понятное обвиненіе  
противъ Достоевскаго—неестественность, не-  
обычность, искусственность, отсутствіе такъ  
называемаго „здороваго реализма“.



„Меня зовутъ психологомъ, — говоритъ онъ самъ, — неправда, я лишь *реалистъ въ высшемъ смыслѣ*, т. е. изображаю всѣ глубины души человѣческой“.

Естественный испытатель — тоже иногда „въ высшемъ смыслѣ реалистъ“, — реалистъ новой, еще неизвѣстной, небывалой реальности, — дѣлая научные опыты, окружаетъ въ своихъ машинахъ и приборахъ естественное явленіе природы искусственными, исключительными, рѣдкими, необычайными условіями и наблюдаетъ, какъ, подъ вліяніемъ этихъ условій, явленіе будетъ измѣняться. Можно бы сказать, что сущность всякаго научнаго опыта заключается именно въ преднамѣренной искусственности окружающихъ условій. Такъ, химикъ, увеличивая давленіе атмосферъ до степени невозможной въ условіяхъ извѣстной намъ природы, постепенно сгущаетъ воздухъ и доводитъ его отъ газообразнаго состоянія до жидкаго. Не кажется ли „нереальною“, неестественною, сверхъестественною, чудесною эта темно-голубая, какъ самое чистое небо, прозрачная жидкость, испаряющаяся, кипящая и холодная, холоднѣе льда, холоднѣе всего, что мы можемъ себѣ представить? Жидкаго воздуха не бываетъ, по крайней мѣрѣ не бываетъ въ доступной нашему изслѣдованію, земной природѣ. Онъ казался намъ чудомъ, — но вотъ онъ оказывается самою реальною научно дѣйствительностью. Его „не бываетъ“, но онъ есть.

Не дѣлаетъ ли чего подобнаго и Достоевскій — „реалистъ въ высшемъ смыслѣ“, въ своихъ опытахъ съ душами человѣческими? Онъ тоже ставитъ ихъ въ рѣдкія, странныя, исключительныя, искусственныя условія и самъ еще не знаетъ, ждетъ и смотритъ, что изъ этого выйдетъ, что съ ними будетъ. Для того, чтобы непроявившіяся стороны, силы, сокрытыя въ „глубинахъ души человѣческой“, обнаружили, — ему необходимы та-

кая-то степень давленія нравственныхъ атмосферъ, которая, въ условіяхъ *теперешней* „реальной“ жизни, никогда или почти никогда не встрѣчается, — или разрѣженный, ледяной воздухъ отвлеченной діалектики, или огонь стихійно-животной страсти, огонь бѣлаго каленія. Въ этихъ опытахъ иногда получаетъ онъ состоянія души человѣческой столь-же новыя, кажущіяся невозможными, „нестественными“, сверхъестественными, какъ жидкость воздуха. Подобнаго состоянія души не бываетъ, по крайней мѣрѣ, въ доступныхъ нашему изслѣдованію, культурно-историческихъ и бытовыхъ условіяхъ — не бываетъ; но оно можетъ быть, потому что міръ духовный такъ же, какъ вещественный, „полонъ“, — по выраженію Леонардо да-Винчи, — неисчислимыми возможностями, которыя еще никогда не воплощались“. Этого не бываетъ, и однако это болѣе, чѣмъ естественно, это *есть*.

Такъ называемая „психологія“ Достоевскаго напоминаетъ огромную лабораторію съ тончайшими и точнѣйшими приборами, машинами для измѣренія, изслѣдованія, испытыванія душъ человѣческихъ. Легко себѣ представить, что непосвященнымъ лабораторія эта должна казаться чѣмъ-то вроде „дьявольской кухни“ средневѣковыхъ алхимиковъ.

Впрочемъ, нѣкоторые изъ этихъ научныхъ опытовъ дѣйствительно могутъ быть и не совсѣмъ безопасны для самого изслѣдователя. Намъ, по крайней мѣрѣ, иногда становится страшно за него. Вѣдь глаза его впервые видятъ то, что, казалось, не позволено видѣть глазамъ человѣческимъ. Онъ сходитъ въ „глубины“, въ которыя еще никогда никто не сходилъ. Вернется ли? Справятся ли съ тѣми силами, которыя вызвалъ? Что, если онъ прорветъ очерченный имъ заколдованный кругъ? Намъ страшно за безстрашнаго. Въ этой отвагѣ изслѣдованія, которая ни передъ чѣмъ не останавливается, въ этой



потребности доходить во всемъ до конца, до „послѣдней черты“, переступать за предѣлы— есть нѣчто въ высшей степени современное, свойственное, если еще не всей европейской культурѣ, то, по крайней мѣрѣ уже европейской наукѣ, и въ то-же время въ высшей степени русское, — то самое, что есть и у Л. Толстого: не съ такимъ же-ли дерзновеннымъ любопытствомъ, какъ Достоевскій въ „глубины души человѣческой“, въ бездны духа, заглянулъ Л. Толстой въ противоположныя, но не меньшія бездны плоти? Впослѣдствіи мы увидимъ, какъ они отвѣчаютъ другъ другу, точно сговорившись, — какъ изъ ихъ произведеній чуждыми и все-таки родными головами эти двѣ бездны перекликаются.

Въ романахъ Достоевскаго есть мѣста, въ которыхъ всего болѣе отражаются особенности его, какъ художника, и о которыхъ трудно рѣшить, такъ-же, какъ о нѣкоторыхъ стихотвореніяхъ Гете и рисункахъ Леонарда да Винчи, что это — искусство или наука? Во всякомъ случаѣ это не „чистое искусство“ и не „чистая наука“. Здѣсь точность знанія и ясновидѣніе творчества — вмѣстѣ. Это новое *соединеніе*, которое предчувствовали величайшіе художники и ученые, и которому нѣтъ еще имени.

И вотъ все-таки — „жестокій талантъ.“ Упрекъ этотъ, какъ-бы чувство неясной, но личной досады, остается въ сердцѣ читателей, одаренныхъ такъ называемою „душевною теплотою“, которую иногда хотѣлось-бы назвать „душевною оттепелью“. — Зачѣмъ эти острия „жала“, эти крайности, этотъ „ледъ и огонь?“ Зачѣмъ не подобрѣе, не потеплѣе или не попрохладнѣе?—Что-жъ, можетъ быть, они и правы, можетъ быть, дѣйствительно, Достоевскій—„жестокъ“, даже болѣе жестокъ, хотя ужъ, конечно, и болѣе милосердъ, чѣмъ они могутъ себѣ представить. И если даже цѣль его жестокости — знаніе, то вѣдь въ глазахъ людей съ теплыми, не холодными и

горячими, а именно только *теплыми* душами, эта цѣль не оправдываетъ средства. Не позволено-ли было-бы, однако, усомниться: такой-ли ужъ онъ, въ самомъ дѣлѣ, „жестокій талантъ“ и для нихъ, какъ они увѣряютъ? Существуютъ яды, которые убиваютъ человѣка, но не дѣйствуютъ на животныхъ. Можетъ быть, именно для тѣхъ, кому Достоевскій кажется жестокимъ, только „жестокимъ талантомъ“, — самыя главныя жестокости его, самыя смертельныя жала и яды останутся на вѣки безвредными.

---

Есть вопросъ, болѣе достойный вниманія, — вопросъ о жестокости Достоевскаго не къ другимъ, а къ себѣ самому, о *болѣзни* или, по крайней мѣрѣ, *болѣзненности* его, какъ художника.

Въ самомъ дѣлѣ, что за страшный писатель, съ неутолимымъ любопытствомъ „копающійся“ только въ болѣзняхъ, только въ самыхъ страшныхъ и позорныхъ язвахъ души человѣческой, вѣчно бередащій эти язвы, какъ будто не можетъ или не хочетъ онъ говорить о другомъ. И что за странные герои — эти „блаженненькіе“, кликуши, сладострастники, юродивые, бѣсноватые, идіоты, помѣшанные. Можетъ быть, это — не столько художникъ, сколько врачъ душевныхъ болѣзней, и при томъ такой врачъ, которому должно сказать: врачу, исцѣлился самъ? Можетъ быть, это не столько герои, сколько собраніе болѣе или менѣе любопытныхъ „клиническихъ случаевъ?“ И въ концѣ концовъ, что-же намъ, здоровымъ, здравомыслящимъ—до всей этой „силоамской купели?“ Что намъ, неуязвимымъ, до этихъ уязвленныхъ?

Но вѣдь вотъ, мы-же знаемъ, что самыя позорныя язвы позорнѣйшаго орудія пытки сдѣлались славными, страшными отъ славы и святости, оказались и все еще оказываются единственнымъ источникомъ вѣчнаго здоровья, единственною надеждою уязвленнаго міра на исцѣленіе, ибо во-истину только „яз-



вами Его мы исцѣлѣли“. Не должно-ли намъ, получившимъ такое всемірно-историческое предостереженіе, намъ, хотя-бы только по имени „христіанамъ“, относиться съ менѣе развязною „клиническою“ самоувѣренностью, съ болѣе утонченною культурною осмотрительностью ко всякимъ вообще язвамъ, болѣзнямъ человѣческаго духа и плоти? Мы, положимъ, знаемъ о нихъ больше, чѣмъ лекари и знахарки. Но, можетъ быть, все-таки мы знаемъ о нихъ *не все*?

Намъ слишкомъ, напимѣръ, очевидна связь между здоровьемъ и силою, избыткомъ жизни, съ одной стороны, между болѣзнию и слабостью, ущербомъ жизни — съ другой. Не существуетъ-ли, однако, менѣе очевидной, но не менѣе дѣйствительной связи между болѣзнию и силою, между кажущеюся болѣзнию и дѣйствительною силою? Если сѣмя не переболѣетъ, не умретъ, не истлѣетъ, то и не оживетъ—не дастъ плода. Если безкрылое насѣкомое въ куколкѣ не переболѣетъ, то никогда не сдѣлается крылатымъ. И „женщина, когда рождаетъ, терпитъ скорбь, потому что пришелъ часъ ея; но когда родитъ младенца, уже не помнитъ скорби отъ радости, потому что родился человекъ въ міръ“. Это—болѣзнь не къ смерти, а къ жизни, болѣзнь отъ здоровья и къ здоровью, необходимая, естественная, здоровая болѣзнь. Вотъ и цѣлыя поколѣнія, цѣлыя всемірно-историческія культуры и народы какъ-будто умираютъ отъ болей; но и это—„боли родовъ“, и эта болѣзнь—не къ смерти, а къ жизни, естественная, *здоровая болѣзнь*. Здѣсь, однако, уже неизмѣримо труднѣе отличить кажущуюся болѣзнь отъ дѣйствительной, Упадокъ—отъ Возрожденія. Здѣсь мы все еще бродимъ въ потемкахъ, ощупью. Только смутно предчувствуемъ, что бываютъ какія-то сложныя и опасныя культурныя болѣзни, которыя зависятъ не отъ скудости, а отъ избытка непроявившейся

жизни, накопленной внутренней силы, не находящей себѣ выхода, — отъ чрезмѣрности здоровья. Нашимъ русскимъ богатырямъ иногда становилось „тяжело отъ силы“, какъ отъ „бремени“, они казались больными, потому что были слишкомъ здоровыми. Наши богатыри только варвары. Но вѣдь и древніе эллины, самые трезвые и разумные изъ людей, въ своихъ діонисовскихъ оргіяхъ и подземныхъ элевзинскихъ таинствахъ, казались пьяными, „вышедшими изъ себя“, безумными отъ оргійнаго избытка здоровья, отъ вакхической мудрости.

Бываетъ и наоборотъ: временный, кажущійся избытокъ жизни, изощреніе естественныхъ способностей зависитъ отъ дѣйствительной болѣзни. Слишкомъ натянутая струна звучитъ сильнѣе передъ тѣмъ, чтобы лопнуть. Пламя вспыхиваетъ ярче передъ тѣмъ, чтобы угаснуть.

Да, чѣмъ глубже вдумываешься, тѣмъ труднѣе и загадочнѣе становится вопросъ о культурныхъ болѣзняхъ вообще, о „священной“ или не священной болѣзни Достоевскаго въ частности. Кажется, впрочемъ, ясно даже съ перваго взгляда, что, великъ онъ или малъ, во всякомъ случаѣ не похожъ ни на кого въ семьѣ великихъ писателей всемірной литературы. Значитъ-ли это, что въ семьѣ не безъ уroda? Потому-ли онъ ни на кого не похожъ, что боленъ, или потому боленъ, что не похожъ ни на кого? Сила-ли его отъ болѣзни, или болѣзнь отъ силы? Дѣйствительная святость — если не самого Достоевскаго (хотя близкіе къ нему люди увѣряютъ, что бывали такія минуты, когда и онъ казался почти „святымъ“), то хотя-бы святость „Идіота“—отъ кажущейся-ли болѣзни, или несомнѣнная болѣзнь отъ сомнительной святости?

Я ничего не предрѣшаю; я только указываю на то, что, можетъ быть, теперь уже нельзя отъ этого вопроса отдѣлываться съ



тою легкостью, которая свойственна исключительно будто-бы научной, *клинической* точкѣ зрѣнія.

— „Сходите къ доктору“,—совѣтуетъ Раскольниковъ Свидригайлову, который рассказывалъ ему о своихъ „привидѣніяхъ“.

— „Это-то я и безъ васъ понимаю,—отвѣчаетъ Свидригайловъ,—что нездоровъ, хотя, право, не знаю чѣмъ; по моему, я, навѣрно, здоровѣе васъ вѣятеро. Я васъ не про то спросилъ—вѣрите-ли вы, или нѣтъ, что привидѣнія являются? Я васъ спросилъ: вѣрите-ли вы, что *есть* привидѣнія?“

— „Нѣтъ, ни за что не повѣрю!—съ какою-то даже злобою вскричалъ Раскольниковъ.“

— „Вѣдь обыкновенно какъ говорятъ?—бормоталъ Свидригайловъ какъ-бы про себя, смотря въ сторону и наклонивъ нѣсколько голову. — Они говорятъ: „ты боленъ, стало-быть, что тебѣ представляется—есть одинъ только несуществующій бредъ“. *А вѣдь тутъ нѣтъ строгой логики.* Я согласенъ, что привидѣнія являются только больнымъ; но вѣдь это только доказываетъ, что привидѣнія могутъ являться не иначе, какъ больнымъ, а не то, что ихъ нѣтъ самихъ по себѣ.“

— „Конечно, нѣтъ!—раздражительно настаивалъ Раскольниковъ.“

— „Нѣтъ? Вы такъ думаете?—продолжалъ Свидригайловъ, медленно посмотрѣвъ на него.—Ну, а что если такъ разсудить (вотъ, помогите-ка): привидѣнія — это, такъ сказать, клочки и отрывки другихъ міровъ, ихъ начало. Здоровому человѣку ихъ, разумѣется, не зачѣмъ видѣть, потому что здоровый человѣкъ есть наиболѣе земной человѣкъ и, стало быть, долженъ жить одною здѣшнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну, а чуть заболѣлъ, чуть нарушился нормальный земной порядокъ въ организмѣ, тотчасъ и начинаетъ сказываться возможность другого міра, и *чѣмъ больше боленъ, тѣмъ и соприкосновѣннѣе съ другимъ міромъ больше*“.

Понятно, почему Раскольниковъ раздражается: хотя у него самого діалектика, на которую онъ вѣдь только и рассчитываетъ, „отточена, какъ бритва“,—онъ чувствуетъ что у Свидригайлова, котораго презираетъ, какъ завѣдомаго „мерзавца“, она, пожалуй, еще острѣе. Не смѣется-ли по-просту Свидригайловъ надъ Раскольниковымъ? Не дразнитъ-ли его своими „привидѣніями?“ Или Свидригайлову не до смѣха? Если, впрочемъ, онъ и вѣритъ, то только потому, что окончательно усомнился во всемъ—даже въ безвѣріи. Во всякомъ случаѣ для него „соприкосновенія съ другимъ міромъ“ не представляютъ ничего утѣшительнаго. Онъ вѣдь самъ тотчасъ признается, что вѣчность иногда ему кажется „комнатой, этакъ вродѣ деревенской бани, закоптѣлой, съ пауками по всѣмъ угламъ“. Чего-бы не отдалъ „вѣрующій“ Свидригайловъ за ребяческую наивность Расколькова, которая еще позволяетъ ему отвѣчать съ такою циническою легкостью:

— Я не вѣрю въ будущую жизнь! — Вы, должно быть, больны,—пойдите къ доктору.

Любопытно, что самъ Достоевскій въ предсмертномъ дневникѣ, высказывая завѣтныя мысли свои о христіанствѣ, повторяетъ почти слово въ слово выраженія Свидригайлова:

„Убѣжденіе человечества въ *соприкосновеніи мірамъ инымъ*, упорное и постоянное, тоже вѣдь весьма значительно“.

Мало того,—эти слова Свидригайлова повторяетъ и „святой“ старецъ Зосима въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“: „взрощенное живетъ и живо лишь чувствомъ *соприкосновенія таинственнымъ мірамъ инымъ*“.

Въ мысляхъ о болѣзни, какъ объ источникѣ какого-то высшаго или, по крайней мѣрѣ, не всѣмъ доступнаго бытія, сходится съ „мерзавцемъ“ и „развратникомъ“ Свидригайловымъ и „святой“ князь Мышкинъ — „Идіотъ“.



„Онъ задумался, между прочимъ, о томъ, что въ эпиленитическомъ состояніи его была одна степень передъ самымъ припадкомъ — когда вдругъ, среди грусти, душевнаго мрака, давленія, какъ-бы воспламенялся его мозгъ, и съ необыкновеннымъ порывомъ на-прягались разомъ всѣ жизненныя силы его. Ощущеніе жизни, самосознанія почти удеся-терилось въ эти мгновенія, продолжавшіяся какъ молнія. — Раздумывая надъ этимъ впо-слѣдствіи, уже въ здоровомъ состояніи, онъ часто говорилъ самъ себѣ, что вѣдь всѣ эти молніи и проблески высшаго самоощущенія и самосознанія, а стало быть—и „высшаго бытія“ *ничто иное, какъ болѣзнь*, какъ нару-шеніе нормальнаго состоянія; а если такъ, то это *вовсе не высшее бытіе, а напротивъ, должно быть причислено къ самому низшему*. И однако-же онъ все-таки дошелъ, наконецъ, до чрезвычайно парадоксальнаго вывода: „что-же въ томъ, что это болѣзнь?“—рѣшилъ онъ, наконецъ, — „какое до того дѣло, что это напряженіе ненормальное, если самый результатъ, *если минута ощущенія, припоми-наемая и разсматриваемая уже въ здоровомъ состояніи, оказывается въ высшей степени гар-моніей*, красотой, даетъ неслыханное и не-гаданное дотолѣ чувство полноты, мѣры, примиренія и встревоженнаго молитвеннаго слитія съ самымъ высшимъ синтезомъ жиз-ни?“—Если въ ту секунду, то есть въ самый послѣдній сознательный моментъ передъ припадкомъ, ему случалось ясно и созна-тельно сказать себѣ: „Да, за этотъ моментъ можно отдать всю жизнь!“—то, конечно, этотъ моментъ самъ по себѣ и стоилъ всей жизни. Впрочемъ, за діалектическую часть своего вывода онъ не стоялъ: отупѣніе, душевный мракъ, идиотизмъ стояли передъ нимъ яр-кимъ послѣдствіемъ этихъ „высочайшихъ минутъ“.

Жаль, что князь Мышкинъ не стоитъ за діалектическую часть своего вывода: вѣдь

огромное, не только чисто религіозное, но и философское, научное, культурно-историче-ское значеніе имѣетъ вопросъ: можно-ли отдать за „моментъ высшаго бытія“ жизнь не только человѣка, но и всего человѣче-ства? Другими словами: есть-ли цѣль все-мірно-историческаго развитія безконечное продолженіе во времени, въ преемственности культуръ, въ чредѣ поколѣній, или нѣкоторое окончательное завершеніе всѣхъ историче-скихъ судебъ, всѣхъ „временъ и сроковъ“ въ мгновеніи „высшаго бытія“, въ томъ, что христіанская мистика называетъ „кончиною міра“? Вопросъ этотъ кажется мистическимъ, отвлеченнымъ, далекимъ отъ дѣйствительной и дѣятельной, общественной, политической, нравственной жизни современнаго человѣ-чества: на самомъ дѣлѣ, сознательно или бессознательно, но неизбѣжно входитъ онъ въ нее. Какъ не только на отвлеченную, со-зерцательную, но и на реальную жизнь каж-даго отдѣльнаго человѣка не можетъ не вліять мысль о земномъ концѣ — о смерти, такъ эта-же мысль не можетъ, рано или поздно, не повліять на реальную, дѣятельную, культурно-историческую жизнь всего чело-вѣчества.

До христіанства жило оно такъ, какъ жи-вуть звѣри, — внѣ сознанія смерти, съ чув-ствомъ животнаго безсмертія. Первою и до сихъ поръ единственною изъ религій, кото-рая сознала или, по крайней мѣрѣ, почув-ствовала неотразимость мысли о концѣ, о смерти не только для человѣка въ отдѣль-ности, но и *для всего челоуѣчества*,—было хри-стіанство. И можетъ быть, именно въ этомъ и заключается главная особенность культур-но-историческаго вліянія христіанства,—влі-янія, и донинѣ еще не завершившагося,— на самыя реальныя общественныя, нрав-ственныя и политическія судьбы европей-скаго міра.

И вотъ къ той-же идее о концѣ міра, о



послѣднемъ завершеніи всѣхъ земныхъ судьбъ человѣчества въ мгновеніи, когда ангелъ Апокалипсиса „клянется живущимъ во вѣки, что времени больше не будетъ“, въ моментъ высшей гармоніи, высшаго „бытія“, — о послѣднемъ остріѣ и обрывѣ горнаго края всѣхъ историческихъ культуръ, къ той же краугольной идеѣ, какъ религія Бого-человѣка, съ противоположной стороны подходит и религія Человѣкобога. Ея проповѣдникъ у Достоевскаго, въ „Бѣсахъ“, нигилистъ Кирилловъ, тотъ самый, котораго всю жизнь Богъ мучилъ, — до поразительныхъ совпаденій въ оборотахъ рѣчи, въ словахъ, въ тончайшихъ внутреннихъ отбѣнкахъ мысли повторяетъ по этому поводу „чрезвычайный парадоксъ“ князя Мышкина:

— „Бываютъ съ вами, Шатовъ, минуты вѣчной гармоніи?.. Есть секунды, ихъ всего заразъ приходитъ пять или шесть, — и вы вдругъ чувствуете присутствіе вѣчной гармоніи. Это не земное, я не про то, что оно небесное, а про то, что человѣкъ въ земномъ видѣ не можетъ перенести. *Надо перемѣниться физически или умереть.* Это чувство ясное и неоспоримое. Какъ будто вдругъ ощущаете всю природу и вдругъ говорите: да, это правда. Богъ, когда міръ создавалъ, то въ концѣ cadaго дня созданія говорилъ: „да, это правда, это хорошо“. Это... это не умиленіе, а только такъ, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то, что любите, о, — тутъ выше любви! Всего страшнѣе, что такъ ужасно ясно и такая радость. Если болѣе пяти секундъ — то душа не выдержитъ и должна исчезнуть. Въ эти пять секундъ я проживаю жизнь и *за нихъ отдаю всю мою жизнь, потому что стоитъ.* Чтобы выдержать десять секундъ, надо перемѣниться физически.—Я думаю, что человѣкъ долженъ перестать родить. Къ чему дѣти, къ чему развитіе, коли цѣль достигнута? Въ Евангеліи сказано, что

въ воскресеніи не будутъ родить, а будутъ, — какъ ангелы Божіи“.

Здѣсь, въ сущности, Кирилловъ только доводитъ до крайняго вывода діалектику князя Мышкина: тотъ говоритъ: „за этотъ моментъ можно отдать человѣку всю жизнь“. Кирилловъ продолжаетъ и кончаетъ: „за этотъ моментъ можно отдать жизнь всего человѣчества“.

Впрочемъ, и князь Мышкинъ иногда приближается, повидимому, къ этому для него страшному, но, кажется, неизбежному острію діалектики. „Въ этотъ моментъ, — говорилъ онъ однажды Рогожину въ Москвѣ, во время ихъ тамошнихъ сходовъ, — мнѣ какъ-то становилось понятно необычайное слово о томъ, что *времени больше не будетъ*“.

„Серьезно, разумѣется, онъ не сталъ-бы спорить, — неожиданно и робко заключаетъ Достоевскій. — Въ выводѣ его, то есть въ оцѣнкѣ этой минуты, безъ сомнѣнія, заключалась ошибка“. Какая-же собственно ошибка? „Отупѣніе, душевный мракъ, идиотизмъ стояли передъ нимъ яркимъ послѣдствіемъ этихъ высочайшихъ минутъ“. Но только-ли передъ нимъ, отъ рожденія „идіотомъ“, или вообще передъ каждымъ человѣкомъ, передъ всѣмъ человѣчествомъ? И уничтожаетъ-ли окончательно эта „ошибка въ выводѣ“ значеніе всей діалектики? Вотъ вопросъ, на который Достоевскій не хочетъ или не можетъ отвѣтить. А вѣдь вопросъ этотъ коренится въ самомъ сердцѣ его собственной, да и *всей* христіанской религіи.

— „Это часто приходитъ?“ — спрашиваетъ Шатовъ Кириллова послѣ его признанія о минутахъ вѣчной гармоніи.

— „Въ три дня разъ, въ недѣлю разъ“.

— „У васъ нѣтъ падучей?“

— „Нѣтъ“.

— „Значитъ, будетъ. Берегитесь, Кирилловъ, я слышалъ, что именно такъ падучая начинается. Мнѣ одинъ эпилептикъ подробно



описывалъ ощущение передъ припадкомъ, точь въ точь какъ вы; пять секундъ и онъ началъ и говорилъ, что болѣе нельзя вынести“.

Въ заключеніе, не только Кириллову, но и князю Мышкину, вся душевная красота котораго, столь несомнѣнная въ глазахъ Достоевскаго, вытекаетъ изъ этихъ-же проблесковъ „вѣчной гармоніи“, — Шатовъ могъ бы дать циническій совѣтъ Раскольникова: — „Пойдите къ доктору“.

Вопросъ о болѣзни, какъ о „низшемъ бытіи“, который такъ смущаетъ Идіота и заставляетъ его предполагать какую-то роковую ошибку въ собственныхъ выводахъ, въ оцѣнкѣ этихъ „моментовъ высшаго бытія“, разрѣшается для Кириллова тѣмъ, что онъ называетъ „физическою переменною человѣка“. И странно, и неимоверно звучатъ здѣсь отголоски Апокалипсическихъ пророчествъ: „Се, творю все новое. — Будетъ новая земля и новое небо“. И у Апостола Павла: „Древнее прошло — теперь все новое“. „Во Христѣ Иисусѣ—*новая тварь*“.— „Физическая переменная человѣка“—перерожденіе плоти—„воскресеніе плоти“.—„Говорю вамъ тайну: не всѣ мы умремъ, но всѣ измѣнимся, вдругъ, во мгновение ока при послѣдней трубѣ“. (*Первое посланіе къ Коринѳянамъ XV, 51—52*).

— „Тогда новая жизнь,—говоритъ Кирилловъ Ставрогину, — тогда новый человѣкъ, тогда все новое... *Тогда исторію будутъ раздѣлять на двѣ части: отъ гориллы до уничтоженія Бога, и отъ уничтоженія Бога до...*

— „До гориллы?“... съ холодною усмѣшкою подхватываетъ Ставрогинъ.

— „...до перемены земли и человека физически“,—продолжаетъ Кирилловъ съ невозмутимостью.—Будетъ богомъ человѣкъ и переменится физически. И міръ переменится, и дѣла переменятся, и мысли, и всѣ чувства“.

Мысль о физической переменнѣ человѣка не даетъ Кириллову покоя, преслѣдуетъ его какъ „неподвижная идея“.

— „Я начну и кончу, и дверь отворю. И спасу“,—говоритъ онъ Петру Верховенскому передъ самымъ самоубійствомъ въ пророческомъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, жалкомъ восторгѣ.— „Только это одно спасетъ всѣхъ людей и въ слѣдующемъ-же поколѣніи переродитъ людей физически; ибо въ теперешнемъ физическомъ видѣ, сколько я думалъ, нельзя быть человеку, безъ прежняго Бога, никакъ. Я три года искалъ атрибутъ божества моего и нашелъ: атрибутъ божества моего—Своеволие! Это все, чѣмъ я могу въ главномъ пунктѣ показать непокорность и новую страшную свободу мою“.

Для Достоевскаго Кирилловъ—сумасшедшій, „одержимый бѣсомъ“, однимъ изъ тѣхъ „Бѣсовъ“, которыхъ еще Пушкинъ предчувствовалъ въ русской природѣ:

То были *двухъ бѣсовъ* изображенія.

.....  
Безконечны, безобразны,  
Въ мутной мѣсяца игрѣ,  
Закружились *бѣсы* разны,  
Точно листья въ ноябрѣ.

Недаромъ эти именно пушкинскіе стихи взялъ Достоевскій эпиграфомъ и къ своимъ „Бѣсамъ“. Онъ изслѣдовалъ въ Кирилловѣ, до какихъ чудовищныхъ крайностей можетъ дойти въ русской природѣ, въ русской душѣ, послѣдовательная діалектика безбожія.

Но вѣдь и князь Мышкинъ — тоже сумасшедшій, одержимый бѣсомъ, конечно, только въ глазахъ „міра сего“, мудрость котораго есть „безуміе предъ Господомъ“, а не въ глазахъ самого Достоевскаго. „Минуты вѣчной гармоніи“, озаряющія образъ „Идіота“ такимъ сіяніемъ нездѣшной красоты и святости, возникаютъ тоже, по собственному его признанію, изъ „священной“ или бѣсовской болѣзни, какъ у Кириллова. Если Кирилловъ только сумасшедшій для Достоевскаго, то что-же значатъ эти поразительныя совпаденія самыхъ глубокихъ, главныхъ мыслей Кириллова и князя Мышкина о „минутахъ вѣчной гармоніи“,—какъ источникѣ „высшаго бытія“,



въ связи съ пророчествомъ апокалипсическаго Ангела, что „времени больше не будетъ“, то-есть, что цѣль всемірно-историческаго развитія не безконечное земное продолженіе, а конецъ человѣчества,—второе явленіе Слова, Второе Пришествіе? Очевидно, Достоевскій чего-то тутъ не договариваетъ,—самаго страшнаго и важнаго для себя, не можетъ или не хочетъ договорить, отступаетъ передъ какою-то бездною, закрываетъ глаза,—и мыслитель прячется за художника. Нѣтъ-ли въ самомъ дѣлѣ вѣщаго бреда въ безумномъ бреду Кириллова? Не кажется-ли иногда, что въ князѣ Мышкинѣ Достоевскій любитъ и оправдываетъ себя, въ Кирилловѣ ненавидитъ и обличаетъ себя, но и въ томъ, и въ другомъ — изображаетъ себя и что оба ему одинаково близки? Идіотъ и Кирилловъ—двѣ стороны его собственнаго существа, два лица его—одно явное, другое тайное? Кирилловъ двойникъ Идіота? Вотъ загадка, которой Достоевскій, дерзновѣпшій изъ дерзновенныхъ, не только не смѣлъ разгадать, но о которой и думать онъ почти не смѣлъ, хотя вмѣстѣ съ тѣмъ ни о чемъ другомъ думать не могъ.

„Сознать, что нѣтъ Бога, и не сознать въ тотъ-же разъ, что самъ Богомъ сталъ—есть нелѣпость, иначе непременно убьешь себя самъ“. Это говоритъ Кирилловъ. „Если есть Богъ, то какъ-же вынесу я мысль, что этотъ Богъ не я“<sup>1)</sup>. Это говоритъ Фридрихъ Нитче. „Бога нѣтъ, Богъ умеръ. И мы Его убили.— Не должны-ли мы сами обратиться въ боговъ?—*Никогда не было совершено дѣла болѣе великаго, и кто родится послѣ насъ, этимъ самымъ будетъ принадлежать къ исторіи высшей, чѣмъ вся прежняя исторія*“. Кто это говоритъ? Опять Кирилловъ? Нѣтъ, Фридрихъ Нитче. Но Кирилловъ почти дословно повто-

ряетъ: „тогда новый человѣкъ, тогда все новое. Тогда исторію будутъ дѣлить на двѣ части: отъ гориллы до уничтоженія Бога и отъ уничтоженія Бога до перемѣны земли и человѣка физически“,—то-есть, другими словами, до явленія „Человѣкобога“—„Сверхчеловѣка“.

Хотя Нитче называлъ Достоевскаго „своимъ великимъ учителемъ“, мы знаемъ, что главныя идеи Нитче сложились независимо отъ Достоевскаго, подъ вліяніемъ эллинскаго міра, по преимуществу древней трагедіи, философіи Канта и Шопенгауэра съ одной стороны, точныхъ выводовъ современной опытной науки—съ другой, подъ вліяніемъ идей Дарвина, Спенсера, Геккеля о біологическомъ превращеніи видовъ, о всемірномъ развитіи, объ естественной метаморфозѣ, о такъ называемой *эволюціи*. Нитче только продолжилъ эти научныя выводы и примѣнилъ ихъ къ вопросамъ культурнымъ, всемірно-историческимъ. Человѣкъ для него не есть конецъ, послѣднее звено, а лишь одно изъ звеньевъ въ цѣпи космическаго развитія: такъ-же, какъ человѣкъ вышелъ изъ превращенія животныхъ видовъ,—новое существо выйдетъ изъ превращенія человѣческихъ, культурно-историческихъ видовъ. Это новое существо — „*новая тварь*“—Сверхчеловѣкъ; или, какъ съ наивною циничностью выражается русскій нигилистъ: „отъ гориллы до человѣка, и отъ человѣка до уничтоженія Бога“—до Человѣкобога.

Здѣсь, впрочемъ, только та общедоступная, явная, внѣшняя сторона Нитче, которая въ послѣдствіи ему самому казалась грубою шелухою; но у него есть и другая, болѣе глубокая, таинственная, внутренняя сторона: „что касается моей болѣзни,—признается онъ однажды,—я ей несомнѣнно болѣшимъ обязанъ, чѣмъ моему здоровью. Я ей обязанъ *высшимъ здоровьемъ*, такимъ, при которомъ человѣкъ крѣпнеть отъ всего что его не убиваетъ. Я ей обязанъ всей моею философіей. Только

<sup>1)</sup> Здѣсь такъ-же, какъ въ нѣкоторыхъ другихъ цитатахъ изъ Фр. Нитче, я пользуюсь переводомъ Л. Шестова („Добро въ ученіи гр. Л. Толстого и Фр. Нитче“).



великая боль — послѣдній освободитель духа. — Только великая боль, та длинная, медленная боль, при которой мы будто сгораемъ на сырыхъ дровахъ, которая не торопится, — только эта боль заставляетъ насъ, философовъ, спуститься въ послѣднія наши глубины, и все довѣрчивое, добродушное, прикрывающее, мягкое, посредственное, — въ чемъ, быть можетъ, мы сами прежде полагали нашу нечеловѣчность, отбросить отъ себя“. Итакъ, Нитче, подобно Идіоту и Кириллову, находитъ въ боли родовъ, въ болѣзни своей — „минуты вѣчной гармоніи“, источникъ „высшаго бытія“; въ смерти человѣческаго находитъ первыя молніи, проблески „сверхчеловѣческаго“.

„Человѣкъ есть то, что надо преодолѣть“ — такъ говоритъ Заратустра. Только преодолѣвъ, умертвивъ и въ духѣ, и въ плоти своей все „человѣческое, слишкомъ человѣческое“, только сбросивъ плоть „ветхаго человѣка“ со звѣриною, змѣиною мудростью, какъ старую, мертвую кожу, можетъ человѣкъ достигнуть божескаго существа, для котораго — „новое небо и новая земля“; только умеревъ, истлѣвъ, онъ можетъ воскреснуть въ нетлѣніе. Но вѣдь объ этой „физической перемѣнѣ“ человѣка“, физической и духовной вмѣстѣ, объ этомъ самомъ перерожденіи, превращеніи „плотной“ плоти въ духовную плоть уже задумывался самый здоровый, трезвый изъ русскихъ людей — Пушкинъ:

И онъ къ устамъ моимъ приникъ  
И вырвалъ грѣшный мой языкъ  
И празднословный, и лукавый,  
И жало мудрое змѣи  
Въ уста замершія мои  
Вложилъ десницею кровавой.  
. . . . .

И онъ мнѣ грудь разсѣкъ мечемъ  
И сердце трепетное вынулъ  
И угля, пылающій огнемъ,  
Во грудь отверзтую водвинулъ.  
*Какъ трупъ* въ пустынь я лежалъ,  
И Бога гласъ ко мнѣ воззвалъ:  
Возстань пророкъ!

Трупъ человѣка, лежавшій въ пустынь, — былъ только ветхой слинявшей кожей змѣи, — тотъ, кто возстанетъ, по голосу Бога, будетъ уже не *человѣкъ*.

Въ одной изъ своихъ басенъ Платонъ рассказываетъ, что, когда, подъ влияніемъ божественной Похоти, Эроса, у человѣческой души начинаютъ расти крылья, она испытываетъ нѣчто подобное болѣзни дѣтей, у которыхъ прорѣзываются зубы. Съ нѣсколькими странною для насъ анатомическою точностью описываетъ греческій философъ, какъ эта болѣзнь души начинается съ „чесанія“, „зуда“, словно что-то бьется, нарываетъ, напрягается, хочетъ прорвать стѣсняющую „плотную“ оболочку и не можетъ, какъ потомъ образуется воспаленная опухоль и, наконецъ, страшныя гноящіяся язвы на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ должны прорѣзаться крылья, — какъ вся душа то пылаетъ въ жару, то дрожитъ отъ озноба, — словно умираетъ.

Если сѣмя не умретъ, то не оживетъ. Созидающая боль родовъ подобна уничтожающей боли смерти.

„Происходятъ какъ-бы ненужныя, безплозныя страданія, — говоритъ Л. Толстой въ „Царствіи Божіемъ“, по поводу внутренняго состоянія, — перехода къ новой формѣ жизни, испытываемаго современнымъ европейскимъ человѣчествомъ. — Происходитъ нѣчто подобное родамъ. Все готово къ новой жизни, но жизнь эта все еще не появляется. Положеніе кажется безвыходнымъ“. — И черезъ нѣсколько строкъ говоритъ онъ *о полетѣ, о крыльяхъ, о новомъ человѣкѣ*, который „почувствуетъ себя совершенно свободнымъ, вродѣ того, какъ почувствовала-бы себя свободной птица въ загороженномъ кругомъ мѣстѣ, когда-бы она раскрыла свои крылья“.

Кто знаетъ, — можетъ быть, не только въ другихъ, но и въ самомъ себѣ иногда чувствовалъ Л. Толстой эту болѣзнь современнаго человѣчества — болѣзнь родовъ, боль



прорѣзающихся крыльевъ. Такъ-ли самъ онъ здоровъ, какъ это кажется, какъ этого хочется ему? Или-же только искусѣе, чѣмъ кто-либо, умѣетъ скрывать свою болѣзнь, обличая болѣзни другихъ?

„Всякій человѣкъ нашего времени, если возникнуть въ противорѣчіе его сознанія и его жизни, находится въ отчаянномъ положеніи“, говоритъ онъ, по обыкновенію, только о другихъ,—о людяхъ „міра сего“, о всѣхъ вообще людяхъ, кромѣ себя. Не могъ-ли бы, однако, онъ этого сказать и о самомъ себѣ? Есть-ли другой „человѣкъ нашего времени“, у котораго сознаніе и жизнь находились-бы въ большемъ противорѣчій, чѣмъ у Л. Толстого? Онъ молчитъ о своемъ собственномъ „отчаянномъ положеніи“. Но вѣдь и всегда, какъ мы видѣли, старался онъ скрыть отъ себя и отъ людей борьбу, происходившую не въ его сознаніи, а въ его безсознательной, стихійной жизни, борьбу между старымъ лѣшнимъ дядей Ерошкой съ его звѣриною, „змѣиною“ мудростью и добродѣтельнымъ старцемъ Акимомъ, Платономъ съ Каратаевымъ съ ихъ голубиною простотою. Мы теперь уже не видимъ этой борьбы; но о томъ, что она и теперь продолжается, свидѣлствуютъ тѣ подземныя содроганія, отголоски, подобные глухому гулу землетрясенія, которые все еще доносятся до насъ изъ послѣдней глубины его сердца. Въ „Воскресеніи“ старецъ Акимъ празднуетъ свое „воскресеніе“ и смерть Звѣря,—свою будто-бы окончательную побѣду надъ нимъ. Но если это и побѣда, то какая жалкая. Не можетъ-же Л. Толстой, въ тайнѣ художественной совѣсти своей, не чувствовать, что именно здѣсь, въ эту самую важную рѣшающую минуту, что-то сорвалось, измѣнило, отомстило ему. Въ этомъ „воскресеніи“ умерщвленіе плоти привело къ тому, къ чему оно почти всегда приводитъ — къ умерщвленію духа, и кажется, на нашихъ глазахъ совершается самое ужасное изъ

всѣхъ самоубійствъ — самоубійство генія. Какъ человѣкъ, который, спасаясь отъ звѣря, чтобы обмануть его, кидаетъ ему свою одежду, такъ Л. Толстой бросилъ своему Звѣрю ту часть своей души, которая казалась ему самою ненужною, внѣшнею, — свой художественный геній. Но онъ обманулъ себя, а не Звѣря,—онъ долженъ былъ отдать ему вмѣстѣ съ геніемъ всю душу свою.

Такого-ли „воскресенія“ ждали мы отъ него, ждалъ онъ самъ отъ себя? Недаромъ отрекается онъ именно отъ тѣхъ своихъ произведеній, которымъ обязанъ своею „всемирною славою“. И какъ порою долженъ ненавидѣть онъ эту славу несомнѣннаго художника, сомнительнаго „пророка“. Вѣдь онъ правъ: онъ въ самомъ дѣлѣ больше, чѣмъ художникъ. Въ немъ былъ или могъ быть пророкъ, хотя и вовсе не тотъ, котораго онъ самъ въ себѣ предполагалъ. Какое-же теперь для него оскорбленіе—чувствовать себя не больше, чѣмъ собственная слава, а только равнымъ ей.

У Л. Толстого есть слава человѣческая, но нѣтъ Божьей славы—человѣческаго безславія, гоненія пророковъ. И какъ должны уязвлять гордость его раболѣпныя хвалы и признанія „безчисленныхъ малыхъ“. Не напоминаетъ-ли это послѣднее униженіе въ славѣ пытку тѣхъ несчастныхъ, которыхъ, раздѣвъ до нага, связавъ и обмазавъ медомъ, выставляли подъ солнцемъ на съѣденіе насѣкомымъ? Тучами слетаются они, вьются, жужжать, прилипаютъ къ нему и невинно жалятъ, потому что хочется каждому изъ нихъ отвѣдать хоть капельку этого меда—этой сладкой славы.—Или теперь уже ему все равно, и онъ ихъ больше не чувствуетъ, какъ заживо погребенный подъ собственнымъ памятникомъ?

Но что мы знаемъ о немъ, о теперешнемъ? Онъ все молчитъ, какъ будто для него молчаніе—послѣднее убѣжище. Онъ до



конца не хочет дать отчета въ своихъ страданіяхъ людямъ. Но вѣдь знаетъ-же онъ, что близится часъ, когда отчета потребуетъ у него Тотъ, Кому нельзя его не дать.

Страшно за Л. Толстого, и кажется иногда, что жалости достоинъ этотъ человѣкъ нашего времени, находящійся въ самомъ отчаянномъ положеніи, самый одинокій, покинутый и невѣдомый, несмотря на всю свою славу. А иногда, наоборотъ, кажется, — онъ такъ великъ, что достоинъ безжалостности своихъ страданій.

Во всякомъ случаѣ, пусть тѣ, кто не любятъ его, вѣрятъ здоровью, спокойствію, счастью, „воскресенію“ Л. Толстого.

Не криками боли, не горячечнымъ жаромъ и бредомъ, какъ у Достоевскаго и Фридриха Нитче, — болѣзнь его сказывается только постепенно наступающимъ безмолвіемъ, безчувствіемъ, зампраніемъ, окостенѣніемъ, окаменѣніемъ сердца, нѣкогда самого живого изъ всѣхъ человѣческихъ сердецъ. Но именно потому, что болѣзнь эта — скрытая, тайная, вся ушедшая внутрь, притворившаяся здоровьемъ, потому, что онъ самъ едва знаетъ о ней, — она страшнѣе, чѣмъ болѣзнь Достоевскаго, чѣмъ безуміе Нитче.

Какъ-бы то ни было, Л. Толстой отъ насъ ушелъ, скрылся, кажется, навѣки, покинулъ насъ такъ-же, какъ мы его покидаемъ.

Пушкинъ унесъ въ гробъ тайну своего великаго здоровья. Достоевскій — тайну своей великой болѣзни. И Нитче, трупъ Сверхчеловѣка или только человѣка, ушелъ отъ насъ и унесъ въ свое безуміе загадку своей мудрости.

И мы одни, какъ, можетъ быть, никогда еще люди не были въ мірѣ одни. Самые покинутые, робкіе, больные, даже иногда смѣшные, не только въ чужихъ, но и въ собственныхъ глазахъ, должны мы разгадывать загадку, которую не разгадали боги и титаны, проводить черту, которая отдѣлила-

бы наше здоровье отъ нашей болѣзни, нашу жизнь отъ нашей смерти, наше Возрожденіе отъ нашего Упадка. Обойти эту загадку намъ уже нельзя: она не ждетъ, она смотритъ намъ въ глаза, — хочетъ быть разгаданной. Но развѣ мы можемъ? Развѣ мы смѣемъ?

Это и есть та почти невыносимая тяжесть отвѣтственности, которая обрушилась на наше поколѣніе, и о которой я говорилъ въ началѣ этого изслѣдованія.

Можетъ быть, никогда еще судьбы міра такъ не колебались незримо для всѣхъ, какъ-бы на остріѣ меча, между двумя безднами, не висѣли на такомъ волоскѣ, какъ теперь; можетъ быть, никогда еще духъ человѣческій такъ не предчувствовалъ, тайно для всѣхъ, что близокъ, если не конецъ, то *начало конца*, что оно при дверяхъ, стучится въ двери.

Горе проснувшимся въ гробахъ слишкомъ рано, когда всѣ еще спятъ. Но если-бы мы и хотѣли, то уже не могли-бы себя обмануть, снова заснуть, мы можемъ только притворяться спящими. Уже увидѣли еще не совсѣмъ открывшіеся, полусонные, слабые глаза наши тотъ свѣтъ, котораго не вынесли самые зоркіе и дерзновенные изъ человѣческихъ глазъ. Куда намъ спрятаться отъ него? Какъ намъ скрыть наготу свою? И пока эта ничтожная горсть, проснувшись, уже видитъ, — остальные, какъ „во время Ноя передъ потопомъ“, только пьютъ и ѣдятъ, покупаютъ и продаютъ, женятся и выходятъ замужъ.

И какимъ безумнымъ бредомъ кажутся имъ эти наши слова, этотъ чуть слышный шопотъ и шелестъ шевелящихся въ гробахъ.

И только тамъ, въ глубинахъ народа, можетъ быть, есть такъ-же, какъ мы, пробудившіеся. Но насъ отдѣляетъ отъ нихъ пропасть, и голосъ нашъ не долетитъ до нихъ: они, какъ мы, одни въ своихъ гробахъ.

Кто-же встанетъ первый и скажетъ, что онъ проснулся? Кто имѣетъ право гово-



рнть объ этомъ? Кто побѣдилъ послѣдній  
бѣсовскій соблазнъ нашего времени, которое  
смѣшиваетъ у каждаго изъ насъ не только  
въ сознаніи, но и въ жизни, въ дѣйствіи, въ  
плоти и крови, тлѣніе съмени съ его воскре-  
сеніемъ, боли родовъ съ болями смерти, бо-  
лѣзнь Возрожденія съ болѣзью Вырожденія,  
—такъ называемый „символизмъ“ съ такъ на-

зываемымъ „декадентствомъ“? Сначала нужно  
*сдѣлать* и только, когда будетъ сдѣлано или  
по крайней мѣрѣ начато, можно будетъ объ  
этомъ *говорить*.

А пока — здѣсь кончается наше явное,  
наше слово, наше созерцаніе, здѣсь начинается  
наше тайное, наше молчаніе, наше дѣйствіе.

*(Продолженіе слѣдуетъ).*





## Фридрихъ Нитче.

Перечелъ произведенія Нитче и странное все время испытывалъ чувство. Стоило отдаться чтенію, и я сознавалъ, что наблюдаю явленіе, безпримѣрное по силѣ, по стремительности, по движенію впередъ, какую-то литературную Ніагару. Не виднѣшь словъ и фразъ, а непосредственно созерцаешь освобожденію стихію мысли, летящую впередъ, уносящую съ собою. Но какъ только я прекращалъ чтеніе, чтобъ мысленно оглянуться вокругъ себя, я съ удивленіемъ видѣлъ, что бушевавшая стихія никуда меня не унесла, что ея движеніе впередъ было, на самомъ дѣлѣ, движеніемъ водопада, прикованнымъ къ одному и тому-же мѣсту, дерзповеннымъ прыжкомъ не со звѣзды на другую, а съ камня на камень, съ высоты нѣсколькихъ сажень. Нитче не освободилъ меня не только отъ грубости и уродства столѣтій, но отъ грубости и уродства вчерашняго дня.

Вотъ, на примѣръ, не дальше, какъ сего дня утромъ, я въ свѣжеотпечатанномъ номерѣ газеты прочелъ, что нѣмцы взяли въ плѣнъ полтораста китайцевъ, выстроили ихъ въ шеренгу и разстрѣляли. И тотчасъ мнѣ вспомнились афоризмы Нитче: „Состраданіе — вотъ орудіе нигилизма“... „Этотъ угнетающій и заразительный инстинктъ находится въ прямомъ противорѣчій съ другими инстинктами, рассчитанными на сохраненіе и увеличеніе цѣнности жизни“... „Во имя инстинкта жизни слѣдуетъ отыскать такое болѣзнетворное и опасное

скопленіе состраданія, какимъ представляется философія Шопенгауэра (а равно весь литературный и художественный декадансъ отъ Петербурга до Парижа, отъ Толстого до Вагнера) и нанести этому нарыву ударъ, дабы онъ лопнулъ... Нѣтъ ничего болѣзненнѣе, среди нашей болѣзненной современности, чѣмъ христіанское состраданіе. Здѣсь быть врачомъ, здѣсь быть неумолимымъ, здѣсь дѣйствовать ножемъ, — вотъ, что достойно насъ, вотъ наша манера проявлять человѣколюбіе, вотъ, въ чемъ мы—философы, мы—гипербореицы.“ И въ другомъ мѣстѣ: „На что-бы понадобилось божество, чуждое гнѣва, мстительности, зависти, презрѣнія, хитрости и насилія? Божество, ниразу не извѣдавшее упоительнаго пыла побѣды и разрушенія?“ И еще въ третьемъ мѣстѣ: „Князь во главѣ своихъ полковъ,—какое великолѣпное воплощеніе самолюбія и самовозвеличенія цѣлаго народа“... Взятые сами по себѣ, эти афоризмы не кажутся-ли дерзкими и новыми? Но вотъ я соединяю мысленно всѣ эти дерзновенныя и новыя идеи: смертельный ударъ, напесенный состраданію, божество, упоенное побѣдой и разрушеніемъ, и великолѣпіе князя, парадирующаго во главѣ своихъ полковъ, и неожиданно для себя, вдругъ въ результатъ получаю выстроенныхъ въ шеренгу военноплѣнныхъ и въ двадцати шагахъ противъ нихъ другую шеренгу побѣдителей. („Мы—философы! Мы—гипербореицы!“) Какъ-



то случилось, что, прыгая со звѣзды на звѣзду, идеалы Нитче очутились среди грубой и нелѣпой дѣйствительности вчерашняго дня. Не приходится даже прибѣгать къ слишкомъ легкому и поэтому пошлому и дешевому пріему—къ объясненію идей автора его національностью или происхожденіемъ. Развѣ одни нѣмцы поступаютъ по нитчеански? А испанцы на Кубѣ, англичане въ Южной Африкѣ, турки въ Арменіи? И если всѣ они—„философы и гиперборейцы“, то чѣмъ не философъ и не гипербореецъ тотъ фельдфебель, котораго Скалозубъ хотѣлъ дать въ Вольтеры русскимъ вольнодумцамъ?

Но, сопоставляя такимъ образомъ идеи Нитче съ грубыми фактами войны и политики, не совершаю-ли я несправедливости по отношенію къ теоретику-философу, не низвожу-ли его насильно въ низшую сферу, въ которой никогда не жила его мысль? Вѣдь самъ Нитче говорилъ о политической жизни народовъ не иначе, какъ съ высокомѣріемъ и насмѣшкой и даже увѣрялъ, что нѣмцы оттого такъ плохо понимаютъ его философію, что слишкомъ возятся со своей новорожденной имперіей. Но вотъ мнѣ вспоминается одно его любопытное признаніе. Нападая на современное общество за приверженность, хотя-бы только на словахъ, къ ученію Христа, Нитче восклицаетъ: „Куда дѣлось послѣднее чувство приличія, уваженіе къ самому себѣ, если *даже* наши государственные люди, эта во всемъ прочемъ мало стѣсняющаяся порода людей, *эти вполне и насквозь антихристы въ своихъ поступкахъ*, —если даже они называютъ себя христианами“. Итакъ, самъ Нитче признаетъ, что новый идеалъ антихриста, который онъ несетъ міру, уже воплощенъ въ поступкахъ государственными людьми его родины. Нѣтъ, не могу побѣдить въ себѣ чувство недовѣрія къ философу, который того и гляди проведетъ меня не то передъ фронтомъ солдатъ, не то въ канцелярію госу-

дарственныхъ мужей. Боюсь Нитче, боюсь не столько новой его лжи и неправды, сколько возврата съ нимъ къ старому и пережитому. Все, только не прежнее, не прежняя любовь и не прежняя жестокость, ибо жаждетъ душа новой земли и новаго неба.

Чѣмъ глубже вдумываюсь въ міросозерцаніе Нитче, тѣмъ яснѣе вижу бездну, которая отдѣляетъ его отъ моей души и, кажется, отъ души всякаго, кто сознательно примыкаетъ къ великому символическому движенію современной литературы, хотя, по странному недоразумѣнію, Нитче считается однимъ изъ родоначальниковъ символизма. Опуская второстепенные признаки и оттѣнки, можно сказать, что символизмъ, какъ крупное явленіе современности, представляетъ изъ себя новое равновѣсіе матеріальнаго и духовнаго начала жизни. Символизмъ видитъ въ явленіяхъ внѣшняго міра лишь уподобленія и, если можно такъ выразиться, равнозначія иного міра, духовнаго, непостижимаго, священнаго. Въ отличіе отъ идеализма и матеріализма, символизмъ считаетъ оба естества міра одинаково цѣнными. Символизмъ насквозь пластиченъ и мистиченъ, воспринимаетъ каждое явленіе, какъ образъ и какъ таинство, какъ откровеніе красоты и божественности, искусства и религіи, и въ этой автономной двойственности матеріи и духа—вся глубина символизма и сила. Между тѣмъ въ философіи Нитче элементъ духа или ставится на второе служебное мѣсто, или совершенно отрицается, и такое духоборство отодвигаетъ нитчеанство въ разрядъ тѣхъ полу-философскихъ, полу-научныхъ системъ, которыя въ такомъ количествѣ расплодились въ Европѣ подъ вліяніемъ открытій Дарвина. По мнѣнію Нитче, часто имъ повторяемому, разговоры о духѣ, о Богѣ, объ идеѣ уже являются опасными симптомами декаданса, упадка жизненной энергіи, замѣны жизненныхъ инстинктовъ жизне-скупными, здо-



ровой воли къ власти — болѣзненной волей къ „ничто“, „благородной“ морали насилія — „рабской“ моралью состраданія. Всѣ религіи, вся идеалистическая философія древнихъ и новыхъ, по мнѣнію Нитче, не что иное, какъ результатъ враждебнаго отношенія къ жизни („за исключеніемъ ученія двухъ-трехъ скептиковъ, этихъ единственно порядочныхъ людей въ исторіи философіи“). Нитче пришелъ, чтобы спасти міръ отъ идеализма и декаданса.

„Мы,—говоритъ онъ,—больше не производимъ человѣка отъ „Духа“ или отъ Бога, мы его снова помѣстили въ ряду животныхъ“. „Все, что теперь вообще можетъ быть постигнуто о человѣкѣ, говоритъ лишь за то, что онъ долженъ быть разсматриваемъ, какъ машина“. „Прежде въ сознаніи человѣка, въ его „духѣ“ видѣли доказательство его высшаго происхожденія, его божественности... Мы-же это перерѣшили; сознательность, „духъ“ кажутся намъ какъ разъ симптомомъ сравнительнаго несовершенства организма“. „Чистый духъ кажется намъ чистою глупостью. Если вычестъ свою нервную систему, свои внѣшнія чувства, „смертную оболочку“, то мы обсчитаемъ себя въ конецъ—вотъ и все“. Не знаю, кого разумѣлъ Нитче подъ собирательнымъ „мы“, но русскій читатель, вѣроятно, отнесетъ къ этому „мы“ Базарова и Писарева и не ошибется. Отсутствие въ міросозерцаніи Нитче божественной бездны образуетъ реальную бездну, навсегда отдѣляющую его отъ нашего сердца и навсегда ставящую его по ту сторону символизма и мистики. Воздушный мостъ, который Нитче хотѣлъ перекинуть черезъ эту бездну въ видѣ сверхчеловѣка, едва-ли выдержать нашу мечту, отягченную любовью къ вѣчному. Достигнувъ этого достижимаго и внѣ-мистическаго сверхчеловѣка, человѣчеству пришлось-бы окупиться въ самодовольство и жить отпынѣ жизнью безцѣльной, не строить-же новый мостъ—сверхъ-сверхчело-

вѣка, а потомъ сверхъ-сверхъ-сверхчеловѣка и такъ до безконечности. Но въ такомъ случаѣ стремленіе къ сверхчеловѣку мало чѣмъ отличается отъ дарвиновскаго совершенствованія расы при посредствѣ борьбы и разныхъ подборовъ. Если между ними и окажется нѣкоторое различіе, то всецѣло въ пользу Дарвина. Совершенствованіе вида, хотя не заключаетъ въ себѣ момента вѣчности, все-же, по своей природѣ, непрерывно и безостановочно и такимъ образомъ являетъ собою хотя-бы призрачное подобіе истинной, божественно-мистической цѣли жизни. Между тѣмъ сверхчеловѣкъ Нитче—явленіе законченное, остановившееся; это не движущаяся съ жизнью, влекущая и недостижимая цѣль, а порогъ, по капризу случая возникающій то тутъ, то тамъ, средство отречься одновременно и отъ Бога, и отъ человѣка. Впрочемъ, пусть самъ Нитче объясняетъ свое дѣтище. „Человѣчество не обнаруживаетъ развитія къ чему-либо лучшему, сильнѣйшему, высшему, какъ принято теперь вѣрить. Идея о „прогрессѣ“ (Fortschritt)—новая и, слѣдовательно, ложная идея. Европейецъ нашихъ дней далеко остается позади европейца временъ ренессанса... Совсѣмъ въ другомъ смыслѣ, на различныхъ пунктахъ земли, среди разнообразныхъ культуръ, встрѣчается дѣлающееся преуспѣваніе отдѣльных случаевъ, въ которыхъ на самомъ дѣлѣ проявляется высшій типъ: нѣчто такое, что по сравненію съ цѣлымъ человѣчествомъ, представляетъ собою разновидность сверхчеловѣка“.

Первородный грѣхъ философіи Нитче—замѣна въ ней религіознаго пагоса естественно-научнымъ, отсутствіе мистической дали, той бездонной атмосферы, въ которой матерія преобразается и дѣлается символически-идеальной. Одной любви къ матеріи, одной дерзкой жизнерадостности, одной воли къ власти еще мало, чтобы придать жизни значительность и величіе. Быстроногий Ахиллесъ



кажется намъ богоравнымъ, но ничего божественнаго не видимъ мы въ быстроногомъ велосипедистѣ. Жестокость Зевса, карающаго Прометея, прекрасна, но уродлива безжалостность фабриканта, выматывающаго послѣднія силы изъ малолѣтнихъ рабочихъ. Жизнерадостный смѣхъ Олимпійцевъ окрыляетъ душу, но отвращеніе внушаетъ жизнерадостный смѣхъ уравновѣшеннаго, здороваго, бездушнаго рантье. Происходитъ это оттого, что въ дѣятельности велосипедиста, фабриканта и рантье мы не чувствуемъ мистическаго момента, дыханія судьбы и вѣчности. И я долженъ признаться, что, читая „здоровые“ афоризмы Нитче, я часто задавалъ себѣ вопросъ, ужъ не просочился-ли въ душу философа ядъ буржуазнаго самодовольства, милитаризма, полу-научнаго свободомыслія, національнаго чванства, столь глубоко отравившій нѣмецкое (и всеевропейское) общество нашихъ дней? Развѣ похожъ Нитче на кабинетнаго наивнаго ученаго, серьезно увѣреннаго въ томъ, что причина европейскаго декаданса — обуревающее насъ христіанское милосердіе? Скорѣе не великій-ли онъ лукавецъ и насмѣшникъ, который, щеголяя на словахъ дерзновеніемъ мысли и презрѣніемъ ко всему роду человѣческому, на дѣлѣ оказывается покладливѣйшимъ и добродушнѣйшимъ всеобщимъ пріателемъ? Не уловляетъ-ли онъ читателя въ свои сѣти, шепча ему на ухо: „Не бойся! Въмѣсто прежней морали, требовательной и придирчивой, я несу тебѣ новую, которая никакихъ подвиговъ, ни трудовъ не потребуетъ, ибо ты и безъ меня достаточно жестокъ, кровожаденъ, властолюбивъ, здоровъ. Замѣни лишь слово „христіанство“ словомъ „нитчеанство“ — и ты будешь совершенъ“.

Не странно-ли, въ самомъ дѣлѣ, то обстоятельство, что Германія, — родина философскаго пессимизма, — является въ тоже время родиной практическаго самодовольства и жизне-

радостности. Какъ могло случиться, что во главѣ этихъ вымуштрованныхъ и счастливыхъ людей стали Шопенгауэръ и Гартманъ, считающіе бытіе зломъ и обманомъ? Какимъ образомъ эта бодрая толпа не выдвинула изъ себя проповѣдниковъ бодрыхъ инстинктовъ, энергіи, дисциплины, веселія? Правда, нашелся нѣмецкій мыслитель, Давидъ Штраусъ, который пытался было возвести „въ новую вѣру“ эту нѣмецкую (и общеевропейскую) практическую жизнерадостность, столь-же враждебную религіи, какъ и метафизикѣ. Но къ выполненію такой задачи Штраусъ приступилъ слишкомъ по профессорски, со спокойной научной добросовѣстностью, забывая, что новое душевное равновѣсіе, которое онъ собирался возвести въ религію, выросло не въ кабинетахъ ученыхъ, а на поляхъ битвъ, въ залахъ гимнастики и фехтованія, на велодромахъ, что на жизнерадостное міросозерцаніе современнаго европейца гораздо болѣе повліяли условія гигиены и спорта, чѣмъ признаніе библейскихъ чудесъ или критика ихъ. Ошибку Штрауса глубже всѣхъ понялъ и ярче всѣхъ указалъ никто иной, какъ Нитче. Но кто знаетъ, не поступилъ-ли онъ въ данномъ случаѣ со Штраусомъ, какъ разбойники на большой дорогѣ поступаютъ съ проѣзжимъ купцомъ, т. е. не убилъ-ли онъ Штрауса для того, чтобы ограбить его? Не возомнилъ-ли самъ Нитче себя пророкомъ и глашатаемъ этой новой религіи матеріальнаго комфорта, гордой чистоплотности и развитой мускулатуры, которая не только побѣдила пессимизмъ прежней мистики и философій, но какъ-бы смяла и растоптала самую мистику и философію? Не есть-ли сверхчеловѣческая гордость Нитче только разсчитанный на эффектъ начальнической окричь, а самый Uebermensch только Obermensch, не сверхъ-человѣкъ, а оберъ-человѣкъ, какъ бываетъ оберъ-офицеръ и оберъ-контролеръ, начальникъ надъ всѣми людьми вообще —



оберъ-человѣкъ, наиболѣе сильный, наиболѣе строгій, наиболѣе самодовольный?

И нужно отдать Нитче справедливость въ томъ, что если онъ задался цѣлью возвести въ религію здравый смыслъ жестокой и жизнерадостной толпы, то выполнилъ эту задачу съ великимъ талантомъ и знаніемъ человѣческаго сердца. Желая привлечь толпу, онъ бранитъ ее и превозноситъ немногихъ избранныхъ, зная, что это вѣриѣйшее средство стать кумиромъ толпы, изъ которой каждый въ душѣ вопіетъ: „я и есть этотъ избранный, это исключеніе!“ Нитче создалъ новую риторическую фигуру, которую я-бы назвалъ фигурой запугиванія. Прежде, чѣмъ высказать какую-нибудь мысль, онъ даетъ понять, что, конечно, ее не одобрятъ лицемѣры и трусы, и запуганный читатель заранѣе ее одобряетъ, лишь-бы откупиться этою цѣною отъ званія труса и лицемѣра. Нитче всегда повторяетъ, что пишетъ для немногихъ, что его идеи обитаютъ на неприступныхъ высотахъ, что, въ отличіе отъ мыслителей всѣхъ вѣковъ, онъ не ищетъ истины, а даетъ ее готовой, что онъ „шагаетъ по вершинамъ“, что для пониманія его уже нуженъ геній. „Книга эта (такъ начинается предисловіе къ Антихристу) принадлежитъ лишь весьма немногимъ. Можетъ быть изъ нихъ никто не родился... Какъ могъ-бы я смѣшать себя съ тѣми, которые уже теперь находятъ внемлющія имъ уши? Только день, который настанетъ вслѣдъ за завтрашнимъ, принадлежитъ мнѣ. Иные рождаются въ міръ посмертными“. И намъ любопытно сопоставить эти безумныя (или слишкомъ благоразумныя?) рѣчи съ дѣйствительностью, которую онъ-же создали, съ безпримѣрною популярностью имени, идей и сочиненій Нитче, которыя въ нѣсколько лѣтъ обошли весь міръ и повсюду нашли почитателей и послѣдователей. И что удивительнаго въ томъ, что мессія здраваго смысла и жизненныхъ инстинктовъ былъ скоро по-

нять и оцѣнить именно толпою? Однако, можно-ли считать Нитче благоразумнымъ и неискреннимъ? Чѣмъ тогда объяснить безконечное обаяніе его рѣчи, его несомнѣнную геніальность, которая сама уже является залогомъ искренности? Самъ Нитче, признавая только власть инстинктовъ и отрицая значеніе въ жизни чистаго разума, полагалъ, что лучшее средство объяснить философскую систему это—понять заднія мысли, руководившія ея творцомъ. „Они (философы) всѣ притворяются, будто открыли и постигли свои мнѣнія чрезъ саморазвитіе холодной, чистой, божественно-безпечальной діалектики, между тѣмъ какъ на самомъ дѣлѣ они защищаютъ заранѣе подобранными доводами какое-нибудь предвзятое положеніе, выдумку, а всего чаще какое-нибудь сердечное желаніе, искусно превращенное въ абстрактъ“. Философы такъ-же подчиняются инстинктамъ и влеченіямъ сердца, какъ другіе люди, и потому изучать философію слѣдуетъ при помощи не логики, а психологіи,—таковъ излюбленный тезисъ Нитче. Почему-бы не примѣнить этого психологическаго метода къ его-же творцу?

Врагомъ идеализма и философіи Нитче сталъ только впоследствии. Началъ-же онъ свою литературную дѣятельность на большой идеальной высотѣ и въ своемъ „Происхожденіи трагедіи“ далъ рѣдкій образецъ философской критики искусства. Въ то время Нитче увлекался трагедіей грековъ, философіей Шопенгауэра и музыкой Вагнера, и изъ этихъ трехъ, казалось-бы, разнородныхъ элементовъ сумѣлъ составить изумительное по красотѣ цѣлое, какой-то философско-художественный пектаръ. Почему-же Нитче не удержался на этой высотѣ, почему онъ добровольно бросился съ нея внизъ, добровольно „закатился“? Отвѣтъ можетъ быть лишь одинъ. Потому что самостоятельнымъ философомъ рядомъ съ Шопенгауэромъ Нитче



стать не могъ, оставаться-же ученикомъ, хотя бы самымъ блестящимъ, кого-бы то ни было, не дала ему проснувшаяся въ немъ неукротимая, ненасытная, по истинѣ сверхчеловѣческая, но вполне человѣчная и понятная каждому изъ насъ жажда величія, поклоненія, безсмертія. Это послѣднее чувство и есть та сила, которая дѣлаетъ Нитче не только искреннимъ, блестящимъ, но и глубоко современнымъ представителемъ новаго человѣчества, освободившагося отъ ярма религіи и долга и немедленно заболѣвшаго маніей величія.

Вчитываясь глубже въ „Происхожденіе трагедіи“, мы подъ гармоническимъ узоромъ, въ которомъ авторъ такъ искусно слилъ античное міросозерцаніе съ пессимизмомъ новой философіи, открываемъ, однако, неразрѣшимое, болѣзненное противорѣчіе. Міросозерцаніе грековъ, несмотря на трагическій элементъ ихъ искусства, въ конечномъ результатѣ утверждало жизнерадостность или, выражаясь языкомъ, впоследствии выработаннымъ Нитче, говорило: да. („Жизнь въ основѣ вещей, несмотря на всѣ смѣны явленій, несокрушимо могуча и радостна“). Между тѣмъ, трагическое міросозерцаніе Шопенгауэра съ начала до конца утверждаетъ скорбь и безцѣльность жизни, говоритъ: нѣтъ. Какъ было примирить эллинскую радость и Шопенгауэровскую скорбь? Отъ кого отречься: отъ грековъ? отъ Шопенгауэра? Но Нитче той эпохи былъ одинаково зачарованъ и покоренъ геніемъ эллиновъ и геніемъ Шопенгауэра, и въ этой слѣпой привязанности къ тому и другому сказывается одна изъ основныхъ чертъ характера Нитче, которую я-бы назвалъ жаждою духовнаго рабства, чисто женской влюбчивостью ума, черта характера, съ которой Нитче долженъ былъ бороться всю жизнь, такъ какъ наряду съ этой рабскою преданностью ему была врождена другая, также свойственная рабамъ, страсть—мѣнять одного

властелина на другого, возиться съ цѣпями, надѣвать ихъ и разбивать.

Чтобы рѣшить основное противорѣчіе между эллинской радостью и новымъ пессимизмомъ, простѣйшимъ средствомъ было двинуть впередъ философскую мысль съ того пункта, гдѣ ее оставили усилія Канта и Шопенгауэра. Но для такого теоретическаго подвига у Нитче не было врожденныхъ силъ. Вопросъ, который ему предстояло рѣшить, былъ болѣе интимный: отречься отъ Шопенгауэра или не быть. Но для рабки влюбленной и рабки непокорной души Нитче Шопенгауэръ продолжалъ оставаться воплощеніемъ всякой возможной философіи и отреченіе отъ учителя равнялось для него отреченію отъ философіи вообще. Нитче и дѣлаетъ этотъ шагъ, бросается внизъ съ прежней идеальной высоты въ ущелье инстинктовъ, реализма, матеріализма, здраваго смысла, здоровой, а то и здоровенной жизнерадостности, лишь-бы стать спиною къ волшебнику Шопенгауэру, взоры котораго горѣли съ такою притягательною силою. Но и порвавъ цѣпь, Нитче продолжалъ носить на душѣ глубокой слѣдъ прежняго рабства, и все, что онъ писалъ впоследствии объ инстинктахъ, о волѣ къ власти, было въ сущности лишь отрывочнымъ воспоминаніемъ объ ученіи Шопенгауэра, котораго забыть онъ не былъ въ силахъ. Нитче написалъ „Der Fall Wagner“, но главная трагедія его жизни, „Der Fall Schopenhauer“, была имъ благоразумно обойдена молчаніемъ.

Снова приходится вспомнить сравненіе творчества Нитче съ водопадомъ. Шумъ, стремительность и блескъ этого творчества обусловлены были не избыткомъ силъ, а скорѣе ихъ скудостью, не просторомъ, но стѣсненностью русла, необходимостью одолѣть препятствія. Можно съ увѣренностью сказать, что тамъ, гдѣ стиль и мысли Нитче всего больше горятъ и увлекаютъ, тамъ онъ всего больше низвергается и падаетъ. И наоборотъ, чѣмъ



больше Нитче падаетъ, какъ мыслитель и моралистъ, тѣмъ сильнѣе онъ проявляетъ свою необузданную, въ рабствѣ рожденную и жаждущую освобожденія индивидуальность.

Читая то, что Нитче послѣ „Происхожденія трагедіи“ писалъ объ идеализмѣ и философіи, кажется, будто видишь человѣка, который долго и напрасно искалъ ключъ къ двери и, не найдя его, изступленно начинаетъ ломиться въ дверь и потрясать стѣны дома. Всякая возможность истины отрицается во имя не истины, во имя здоровыхъ инстинктовъ жизни. Создается новая теорія, по которой декадансомъ оказывается всякое идеалистическое движеніе, а подъ именемъ декадентовъ сваливаются въ кучу первые христіане, Сократъ и Платонъ, Будда и Эпикуръ, Толстой и Вагнеръ, Кантъ и Шопенгауэръ, однимъ словомъ всѣ, кромѣ Нитче и его „предопредѣленныхъ судьбою“ читателей. „Почему и не быть обманутымъ,—спрашиваетъ Нитче,—это только нравственный предразсудокъ думать, будто истина цѣннѣе видимости, изъ всѣхъ предположеній въ мірѣ это—наименѣе доказанное“. Съ философомъ Нитче не вступаетъ въ споръ, но обрываетъ его слѣдующимъ замѣчаніемъ: „Милостивый государь, едва-ли правдоподобно, что вы не ошибаетесь, но на что вамъ вообще непременно правда?“ „Ложность сужденія еще не основаніе для его осужденія... Вопросъ въ томъ, насколько оно жизнестворно, насколько нужно для сохраненія жизни, для сохраненія расы, даже, можетъ быть, для ея роста“. „Заблудившійся инстинктъ вездѣ и во всемъ, отрицаніе природы, какъ инстинкта, нѣмецкій декадансъ, какъ философія—вотъ, кто такой Кантъ!“ „Если вспомнить, что у всѣхъ народовъ философъ представляетъ лишь дальнѣйшее развитіе типа жреца, то перестаешь удивляться этой жреческой привычкѣ, унаслѣдованной философами,—способности расплачиваться съ собой фальшивой монетой“.

Невольно вспоминаются иныя рѣчи молодого Нитче о „колоссальномъ мужествѣ и мудрости Канта и Шопенгауэра“, сравненіе Шопенгауэра „съ рыцаремъ, сопутствуемымъ смертью и дьяволомъ, какимъ изобразилъ его Дюреръ,—облеченнымъ въ броню, съ твердымъ, стальнымъ взглядомъ, съ рыцаремъ, который, не робѣя передъ своими грозными спутниками, хотя и безъ надежды, держитъ свой страшный путь одинъ со своимъ конемъ и собакой. Такимъ дюреровскимъ рыцаремъ былъ нашъ Шопенгауэръ: у него не было никакихъ надеждъ, но онъ хотѣлъ истины. Нѣтъ ему подобнаго!“ Такъ писалъ Нитче „въ тѣ дни, когда въ жилищѣ рая блисталъ онъ, чистый херувимъ“. Теперь онъ закрываетъ глаза, увидя имя Шопенгауэра и, обозвавъ его издали фальшивымъ монетчикомъ, спѣшитъ пройти мимо. Какова-же истинная монета философіи, Нитче уже показалъ намъ, признавая человѣка машиной, а чистый духъ—чистой глупостью. Какъ видно, онъ и „внизу“ остается рабомъ чужихъ мыслей, какимъ былъ „наверху“. Тогда онъ повторялъ Шопенгауэра, теперь повторяетъ популяризаторовъ Дарвина. Это, какъ я сказалъ, Писаревъ, только безъ искренности Писарева. Въ сущности Нитче остается въ душѣ падшимъ ангеломъ идеализма и не можетъ не презирать плоскаго и тусклаго матеріализма. Если-же онъ яхшается съ жизненными инстинктами и послѣдними словами фізіологіи, то дѣлаетъ это, какъ римскіе полководцы, которые заискивали передъ грубой солдатчиной и чернью—для достиженія престола, для сохраненія своей индивидуальности. Но за то, какъ счастливъ бываетъ Нитче, когда можетъ обольстить себя самого какой-нибудь наивной мечтой, хотя-бы о вѣчной повторяемости явленій и по этому поводу пѣть прежнюю пѣсню о вѣчности, непозабутую пѣсню, ибо ему забвенья не далъ Богъ. „О, какъ-же страстно не стремиться мнѣ къ вѣчности, къ брачному



кольцу колець,—кольцу возрожденія!“ Бѣд-  
ный возмущившійся херувимъ, собственной  
гордыней осужденный на прозябаніе въ под-  
земельяхъ матеріализма!

Безъ сомнѣнія, идеямъ Нитче суждено  
имѣть большое вліяніе на литературу. Най-  
дуться писатели, загнипнотизированные ихъ  
блескомъ и силой,—они будутъ приправлять  
ими свои стихи и прозу. Но сильно сомнѣваюсь  
въ томъ, чтобы нитчеанство могло повліять  
на міросозерцаніе людей, на ихъ характеръ,  
на взаимныя отношенія. Немногіе „прозрѣв-  
шіе“ за нимъ не пойдутъ, ибо грубое здоровье,  
во что-бы то ни стало, не кажется имъ лучше  
утонченной и прекрасной болѣзни. „На что  
вамъ вообще непременно здоровье?“ Что-же  
касается толпы, то ей некуда идти за Нитче:  
она уже давно воплотила въ жизни всѣ за-  
вѣты нитчеанства, — презрѣніе къ филосо-  
фіи, подчиненіе инстинктамъ, жестокость,  
гордость, властолюбіе. Если-же люди не без-  
предѣльно жестоки, то по необходимости.  
Надъ кѣмъ проявлять „благородную“ мораль,  
велящую ударить слабого и толкнуть падаю-  
щаго? Надъ народомъ? Надъ земледѣльцами?  
Надъ фабричными рабочими? Исторія рево-  
люцій даетъ на этотъ вопросъ неожиданный  
отвѣтъ. Или, можетъ быть, ворваться въ боль-  
ницы и придушить больныхъ или прикончить  
стариковъ? И на этомъ пути представители  
научнаго эмпиризма сдѣлали кой-какіе шаги:  
стоитъ лишь вспомнить кампанію, начатую  
Спенсеромъ противъ налога на бѣдныхъ и  
призрѣнія слабыхъ. Нитче можетъ быть  
доволенъ „благороднымъ“ европейскимъ об-  
ществомъ и даже народомъ, ибо ненавистное  
ему демократическое равенство держится не  
на христіанскомъ состраданіи, какъ онъ  
утверждаетъ, а на дѣяніяхъ насилія, на благо-  
родномъ фундаментѣ изъ желѣза и крови.  
Къ тому-же въ наше время сила и власть  
приобрѣтаются знаніемъ, талантомъ,—качества-  
ми, которыя по наслѣдству не передаются. Во-

сторгаясь музыкой Бизе, развѣ Нитче справ-  
лялся, принадлежитъ-ли этотъ композиторъ  
къ сословію благородныхъ или къ плебсу? И  
развѣ происхожденіе Нитче—сына сельскаго  
пастора—принимается въ расчетъ при оцѣнкѣ  
его идей?

Не думаю также, чтобы Нитче удалось дис-  
кредитировать въ глазахъ людей философію  
и чистый разумъ. Скорѣе наоборотъ. До сихъ  
поръ отвергали философію на томъ основаніи,  
что цѣль философіи—нравственность, а для  
нравственной жизни достаточно врожденныхъ  
намъ инстинктовъ любви и состраданія. Такъ  
разсуждали наши радикалы, такъ разсужда-  
етъ Толстой. Но вотъ пришелъ Нитче и за-  
явилъ, что намъ также врождены инстинкты  
жестокости и господства, и что эти инстинкты  
единственно благородные и достойные гордой  
души. Кто-же теперь разберетъ споръ между  
инстинктами, кто другой, какъ не чистый  
разумъ?

Но если Нитче не можетъ быть названъ  
ни учителемъ людей, ни творцомъ нравствен-  
ныхъ цѣнностей, онъ безспорно имѣетъ право  
на славу художника-поэта, воспѣвавшего съ  
рѣдкою искренностью обуревавшую его лю-  
бовь къ самому себѣ, ненасытную страсть къ  
самому себѣ, жажду сверхчеловѣческаго ве-  
личія и поклоненія. Конечно, такая любовь—  
признакъ болѣзненной, утонченной культуры.  
Но съ исповѣдью Нитче случилось то, что бы-  
ваетъ со всякой искренней поэзіей: мы поняли  
страданія поэта и отождествили себя съ нимъ.

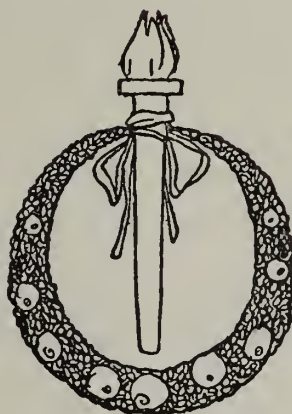
Нитче примирилъ насъ съ тѣмъ, съ  
чѣмъ, казалось, нельзя мириться: съ маніей  
величія. Мы видимъ человѣка, которому Богъ  
отказалъ въ способности создать философскую  
систему, но который только объ этомъ меч-  
таетъ и томится, всю жизнь горѣлъ и стра-  
далъ и перегорѣлъ на этомъ огнѣ, а системы  
не создалъ. Но въ какіе яркіе образы одѣлъ  
Нитче свое невоплощенное желаніе быть  
философомъ. Сперва онъ назвалъ это жела-



ніе Заратустрой, а вмѣсто того, чтобы поучать людей новой истинѣ, сталъ разсказывать о человѣкѣ, который будто-бы поучалъ ихъ. Но и Заратустра, въ свою очередь, имѣлъ только желаніе поучать истинѣ и это свое желаніе назвалъ сверхчеловѣкомъ. Придетъ сверхчеловѣкъ и принесетъ міру новую истину. Можетъ быть, принесетъ, но ни Заратустра, ни Нитче ея не принесли. За то Нитче принесть свою жажду быть пророкомъ, свои страданія, свой талантъ, свой бурный талантъ, похожіи на Ніагару.

Мы теперь знаемъ, что движеніе водопада никуда насъ не вынесетъ, что этотъ порывъ является въ сущности паденіемъ, но мы слышимъ могучій голосъ освобожденной стихіи и внутренно радуемся. Или, вѣрнѣе сказать, не освобожденной стихіи, но освобождающейся, вѣчно освобождающейся и падающей. Все-же, что касается душевной свободы, такъ значительно и драгоцѣнно, что даже освобожденію отъ философіи, отъ истины, отъ добра—мы внутренно радуемся, какъ побѣдѣ души надъ самой собой.

*Н. Минскій.*





# Художественная Хроника

## Берлинскія выставки.

Нынѣшняя выставка Сецессіона — вторая со времени его основанія. Изящно изданный каталогъ снабженъ, какъ и въ прошломъ году, небольшимъ предисловіемъ, въ которомъ устроители стараются уяснить публикѣ цѣль и задачи выставки. „Съ именемъ „Сецессіонъ“—говорится въ предисловіи — еще до сихъ поръ связывается представленіе о томъ, что будто мы, его основатели, потворствуемъ только одному, узкому и опредѣленному направлению въ искусствѣ; а вмѣстѣ съ тѣмъ мы отдѣлились отъ общаго теченія, именно потому, что хотѣли содѣйствовать свободному проявленію всякаго таланта, къ какому-бы онъ направлению ни принадлежалъ“.

„Искусство—это то, что создали великіе художники“. Этими словами блаженнаго Августина всего лучше опредѣляется нашъ взглядъ на искусство, окончательное опредѣленіе котораго не будетъ и не можетъ быть никогда найдено, потому что всякая сильная художественная личность измѣняетъ мѣрило оцѣнки, создаетъ новыя художественныя цѣнности. Всякая догма умерщвляетъ искусство“.

И дѣйствительно, если отъ выставленныхъ въ нынѣшнемъ году вещей получается впечатлѣніе извѣстнаго единства, то вовсе не потому, что всѣ участники выставки принадлежатъ къ одной и той-же художественной группѣ, а потому, что отъ ихъ работъ, часто даже и неудачныхъ, вѣетъ дыханіемъ жизни и истинной любовью къ искусству. Здѣсь нѣтъ холодныхъ вышколенныхъ ремесленниковъ,

разнообразными работами которыхъ такъ переполнены обыкновенно всѣ большія выставки.

Почетное мѣсто на выставкѣ занимаютъ произведенія умершаго въ 1888 году Магées'a. Они попали сюда благодаря любезному содѣйствію баварскаго правительства, въ собственности котораго они пахотятся съ недавняго времени. Глядя на эти прекрасныя обнаженныя фигуры, спокойно и плавно движущіяся среди благороднаго, фантастическаго пейзажа, наслаждаясь этой гармоніей красокъ и линий—невольно вспоминаешь старика Пювиса. Написанныя чуть не тридцать лѣтъ назадъ картины Магées'a—такъ-же современны, какъ и произведенія молодыхъ берлинскихъ участниковъ выставки.

Такъ-же современны и молоды картины другихъ, столь близкихъ нынѣшнему поколѣнію, старыхъ художниковъ: Уистлера, Беклина, Тóма, Ренуара. Беклинъ выставилъ 7 вещей. Лучшая изъ нихъ — „Охота Діаны“. Она уже была выставлена въ Мюнхенскомъ Сецессіонѣ и о ней писалъ въ свое время въ „Мірѣ Искусства“ *И. Грабарь*. Другая выдающаяся его картина называется „Меланхолія“; окончена она въ нынѣшнемъ году. Посреди зеленаго, покрытаго цвѣтами луга сидитъ на мраморной скамьѣ молодая, блѣдная женщина съ золотистыми волосами, темными глазами, и страдальчески улыбаясь, смотритъ въ обтянутое темной матеріей зеркало, находящееся у нея въ лѣвой рукѣ. На ней надѣто платьѣ



изъ синей матеріи, по которой прихотливо извиваются стройные, сине-черные узоры. Позади нея протекает рѣка, на другомъ берегу которой проходитъ дорога. Съ лѣвой стороны картины, около дороги, стоитъ ярко освѣщенное зданіе, около котораго толпится народъ, направо — видъ на обрамленную горами тосканскую долину, съ красными осенними деревьями. Весь пейзажъ окутанъ свѣтомъ печальнаго осенняго дня. Темно-красныя деревья, ярко-красная одежда всадника, лугъ, небо, все такъ сильно и молодо, что многія изъ подобныхъ-же по замыслу картинъ Беклина, изъ ранней поры его дѣятельности, кажутся темными и скучными. Фигура женщины не такъ интересна: въ ней есть непріятная нѣмецкая сладость и грубость, недостатки, впрочемъ, присущіе многимъ женскимъ фигурамъ въ работахъ Беклина. Интересно, что пейзажъ написанъ художникомъ весною нынѣшняго года, тогда какъ сама „Меланхолія“ окончена уже много лѣтъ тому назадъ. Отрадно видѣть, что Беклинъ избѣгъ общей участи стариковъ и что онъ еще достаточно силенъ и молодъ, чтобы создавать новыя, достойныя его генія, произведенія.

Женскій портретъ Ренуара, дивный портретъ Уистлера (повидимому—начала 80-хъ годовъ), интересные пейзажи Тома лишніи разъ доказываютъ, насколько значительны эти художники и какъ они въ эпоху расцвѣта своей дѣятельности опередили своихъ современниковъ. Задачи современнаго реализма идутъ ничуть не дальше того, что такъ блестяще выполнилъ въ своемъ портретѣ Ренуаръ; что-же касается до Уистлера, то, кажется, нѣтъ ни одного англійскаго портретиста, который-бы съ дѣтской наивностью не обкрадывалъ своего учителя, принаравливая къ вкусамъ широкой публики нѣжные и гармоничные красочные эффекты Уистлера. Къ числу почетныхъ гостей надо еще причислить Уде, Скарбину, Штука, Либермана (предсѣда-

теля общества), а изъ иностранцевъ—Цорпа и покойнаго Сегантини. Всѣ эти художники представлены интересными, почтенными вещами, но останавливаться на нихъ нѣтъ надобности. Это все люди съ именемъ, руководители современнаго искусства. Присутствіе ихъ на выставкѣ придаетъ послѣдней болшой художественный интересъ, но она создана не ими и не для нихъ. Она была нужна для группы болѣе молодыхъ, главнымъ образомъ, нѣмецкихъ художниковъ, пробивающихъ себѣ дорогу подъ покровительствомъ этихъ уже завоевавшихъ себѣ положеніе мастеровъ.

Всего любопытнѣе изъ молодыхъ, пожалуй, Гейне. Онъ извѣстенъ, главнымъ образомъ, какъ одинъ изъ самыхъ злыхъ и ѣдкихъ рисовальщиковъ мюнхенскаго журнала „Simplicissimus“. Появляющіяся почти ежедневно въ этомъ журналѣ иллюстраціи Гейне, напечатанныя обыкновенно въ двухъ-трехъ тонахъ, имѣютъ большой успѣхъ въ широкой публикѣ, особенно послѣ того, какъ художнику, не пощадившему въ своихъ карикатурахъ императора Вильгельма, пришлось подвергнуться тюремному заключенію. Но едва-ли въ этихъ рисункахъ, съ сильной примѣсью политической тенденціи, публика цѣнила чисто художественное дарованіе рисовальщика. Ей правилась смѣлая сатира, ее интересовали политическія приключенія Гейне, но его изобрѣтательность, прелесть его красокъ и линій цѣнились, повидимому, лишь тѣснымъ кружкомъ любителей. Это видно изъ того, что картины Гейне, отличающіяся отъ его иллюстрацій въ „Simplicissimus“ъ, въ сущности, лишь отсутствіемъ привкуса политической сатиры — встрѣчаютъ въ публикѣ насмѣшки и порицанія. На берлинской выставкѣ особенно интересна небольшая картина Гейне изъ эпохи тридцатыхъ годовъ, изображающая ссору двухъ влюбленныхъ. По замыслу, и даже отчасти по краскамъ, кар-



тина эта напоминает работы К. Сомова. Может быть оба художника и влияли взаимно другъ на друга. Я знаю, по крайней мѣрѣ, что Сомовъ очень цѣнитъ Гейне, какъ художника, послѣдній-же могъ ознакомиться съ вещами Сомова въ Мюнхенѣ, въ 1898 году, когда въ Мюнхенскомъ Сецессионѣ былъ особый русскій отдѣлъ. Нужно замѣтить, что въ этой области переработки тридцатыхъ годовъ на современный ладъ — Сомовъ выше Гейне. Послѣдній владѣетъ гораздо большимъ совершенствомъ техники, у него нѣтъ той безпомощности, которая иногда замѣчается у Сомова, зато у него нѣтъ Сомовской тонкости и непосредственности. Милая и искренняя вычурность Сомова замѣнена у Гейне хорошо найденной и усвоенной ловкостью.

Совсѣмъ въ другомъ родѣ работаетъ другой молодой художникъ — Балушекъ. Это реалистъ нѣсколько „передвижническаго“ характера. Въ его рисункахъ, помѣщенныхъ въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ „Ран“а, — чувствовался сильный художникъ-наблюдатель. Мрачныя фигуры нѣмецкихъ рабочихъ и бюргеровъ, упорно и безмысленно идущихъ по торному пути, сдѣланы интересно и сильно. Къ сожалѣнію, въ большой картинѣ его, изображающей сцену изъ жизни мелкаго люда на окраинѣ Берлина, сквозить уже слишкомъ подчеркнутая гауптмановщина. Безобразныя худыя женщины, сидяція на солнцѣ за занѣмъ и пересуживающія всякія сплетни, — лишены, впрочемъ, характерной типичности.

Во главѣ берлинскихъ пейзажистовъ надо поставить Лейстикова. Петербуржцы уже знакомы съ этимъ художникомъ по англо-нѣмецкой выставкѣ 1897 года, устроенной въ залахъ музея Штиглица. Съ тѣхъ поръ талантъ Лейстикова значительно окрѣпъ. Въ его работахъ чувствуется увѣренная рука и умѣніе справиться съ поставленной задачей. Многіе упрекаютъ художника въ излишней архитектурности его пейзажей, въ слишкомъ рѣзкой,

нестественной симплификаціи линій и красокъ. Многочисленные, чисто реалистическіе этюды художника свидѣтельствуютъ о томъ, что онъ знаетъ и понимаетъ природу, если же онъ въ болѣе обработанныхъ вещахъ приносить много своего субъективнаго чувства, то винить его за это не приходится.

Изъ французовъ, въ совершенно новомъ свѣтѣ выступилъ Валотонъ. До сихъ поръ мы его знали, какъ необыкновенно оригинальнаго рѣзчика на деревѣ (см. „М. И.“, 1899, № 9). Сюда-же онъ поставилъ двѣ крайне любопытныя масляныя картины. На одной изъ нихъ изображена группа людей, сидящихъ въ пестрыхъ платьяхъ на какомъ нибудь сѣверномъ *plage*’ѣ. Лиловый цвѣтъ каменистаго берега, ярко-зеленый тонъ моря и густо-синій неба — производятъ необыкновенно красивое и оригинальное сочетаніе. Техника поражаетъ своей силой и простотой.

Останавливаясь подробно на рассмотрѣніи произведеній всѣхъ участниковъ выставки, которыхъ 114, и которые всѣ, въ разной мѣрѣ, выказали свой талантъ, я не буду. Для этого потребовалось-бы слишкомъ много мѣста. Скажу только, что общій уровень выставки очень высокъ. Картины развѣшаны въ уютномъ помѣщеніи Общества умѣло и заботливо, такъ что осмотръ этой небольшой (всего въ каталогѣ 414 номеровъ) выставки доставляетъ истинное удовольствіе. Въ настоящее время, въ сущности, только и мыслимы подобныя, небольшія выставки со строгимъ жури. Рыночное производство картинъ слишкомъ обильно, и большія международныя сборища нѣсколькихъ тысячъ картинъ давно пора-бы сдать въ архивъ. Можетъ быть, устройство такихъ безконечныхъ картинныхъ лабиринтовъ выгодно-нѣ въ матеріальномъ отношеніи, но зато въ художественномъ они совершенно губительны. Если собрать въ одно помѣщеніе, безъ всякаго почти выбора, 5000 картинъ, то, конечно, между ними случайно десятокъ-дру-



гой окажутся достойными вниманія, но ихъ найти и отмѣтить среди многотысячнаго балласта—задача до такой степени трудная, что обыкновенный, средній посѣтитель продѣлать ее положительно не въ состояніи.

Большая международная берлинская выставка вполне подтверждаетъ вышесказанное. На ней есть много интересныхъ и хорошихъ вещей, но онѣ пропадаютъ въ сосѣдствѣ съ колоссальными махинами добродѣтельныхъ нѣмецкихъ профессоровъ. Въ одномъ изъ самыхъ распространенныхъ теперь въ Германіи иллюстрированныхъ журналовъ „Die Woche“ былъ какъ-то помѣщенъ цѣлый рядъ снимковъ съ atelier различныхъ дюссельдорфскихъ профессоровъ. Смотря на почтенныя сѣдовласыя фигуры художниковъ, стоящихъ, въ якобы самыхъ естественныхъ позахъ, около своихъ необъятныхъ полотентъ, невольно стараешься припомнить хоть одну изъ ихъ картинъ, но всё усилія безуспѣшны. Кажется, что „Die Woche“ нарочно подбираетъ для своей галлерей портретовъ совершенно неизвѣстныхъ, нигдѣ ничего не выставяющихъ художниковъ. Однако, войдя въ непривѣтливую, темную, съ грязными стеклянными потолками, залы берлинскаго выставочнаго зданія, сразу наталкиваешься на произведенія этихъ самыхъ профессоровъ, и съ удивленіемъ узнаешь, что они живы, здоровы и ежегодно выкидываютъ на художественный базаръ сотни сажени крашеннаго полотна. И чего только тутъ нѣтъ! И десятки баталій, всѣхъ временъ и народовъ, и сотни военныхъ кораблей, и безконечное число историческихъ „жанровъ“ и т. д., и т. д. Все это развѣшено въ 49 (!) залахъ выставки на усладу немногочисленной, уныло бродящей публики. Величина всѣхъ этихъ „морскихъ сраженій“ настолько превосходитъ скромные размѣры картинъ хорошихъ художниковъ, что не видѣть, не обратить вниманія на эту профессорскую живопись нѣтъ никакой возможности. Такъ что, когда доберешься

до отдаленныхъ залъ, гдѣ находятся самыя интересныя вещи всей выставки—работы скандинавскихъ художниковъ, способность смотреть и наслаждаться—совершенно притупляется. А между тѣмъ, скандинавы дали много хорошаго. Самымъ интереснымъ изъ нихъ является датчанинъ Гаммерсгей (Hammershøj). Лучшія изъ выставленныхъ имъ здѣсь вещей находятся въ коллекціи г-на Брамзена въ Копенгагенѣ и были въ Петербургѣ, на Скандинавской выставкѣ. Тогда на нихъ, конечно, никто не обратилъ вниманія, здѣсь же онѣ возбуждаютъ среди художниковъ большой интересъ. Отъ картинъ Гаммерсгея — вѣтъ успокоеніемъ. Подернутый прозрачной дымкой колоритъ, простой безпритязательный замыселъ, и необыкновенная гармонія въ настроеніи—таковы отличительныя черты работъ художника. Изображаетъ-ли онъ какой-нибудь архитектурный мотивъ или незатѣйливый пейзажъ, или скромный intérieur, съ человѣческой фигурой — настроеніе тишины остается тоже. Кажется, что если эта женщина, стоящая въ задумчивости, спиной къ зрителю, отойдетъ отъ небольшого клавесина, на клавиатурѣ котораго лежатъ развернутыя ноты, то шаги ея будутъ не слышны, дверь не хлопнетъ и отпечатокъ ея думъ останется и на миломъ клавесинѣ, и на старыхъ гравюрахъ, скромно висящихъ на стѣнѣ, въ рамкахъ изъ краснаго дерева. Совсѣмъ инымъ настроеніемъ вѣтъ отъ картинъ другого скандинава, шведскаго художника Анкакрона. Насколько мягокъ и спокоенъ по своей натурѣ Гаммерсгей, насколько нѣжна и добродушна въ его изображеніяхъ природа—настолько рѣзокъ и суровъ Анкакрона. Повидимому, этотъ художникъ находится подъ непосредственнымъ вліяніемъ своего замѣчательнаго соотечественника Лилъефорса. По крайней мѣрѣ въ обоихъ художникахъ чувствуется что-то родственное, хотя, въ противоположность Лилъефорсу, Анкакрона, по пре-



имуществу, жанристъ и сюжетомъ своихъ картинъ беретъ мотивы изъ военной жизни Швеціи начала прошлаго вѣка. Два грозныхъ великана-солдата—въ лунную ночь, на развѣдкахъ во вражеской странѣ, или быстро несущійся верховой, на фонѣ блѣдно-зеленаго неба сѣверной холодной ночи, имѣютъ что-то общее съ окружающей ихъ природой; на нихъ лежитъ отпечатокъ ея величія, ея суровости. Историческій элементъ трактованъ такъ просто и художественно, что отнюдь не нарушаетъ цѣльности впечатлѣнія. Кромѣ Анкароны и Гаммерсгея, на выставкѣ много хорошихъ работъ и другихъ скандинавовъ.

Нѣсколькимъ художникамъ устроители выставки посвятили особыя залы, гдѣ собраны ихъ произведенія за много лѣтъ. Такой чести удостоились Освальдъ Ахенбахъ, Фогель, Гарри Мельхерсъ и Брахтъ. Для публики подобныя собранія картинъ очень полезны. Ими подводятся итогъ всей дѣятельности художника, о немъ составляется окончательное мнѣніе. И надо сказать, что немногіе выдерживаютъ такое испытаніе. Въ данномъ случаѣ, по крайней мѣрѣ, ни одинъ. Объ Ахенбахѣ и Фогелѣ, конечно, и говорить не стоитъ, но Брахтъ и Мельхерсъ подавали надежды, и потому ихъ провалъ вызываетъ сожалѣніе. Мельхерсъ оказался на повѣрку манернымъ ловкачемъ-реалистомъ, а столь модный теперь Брахтъ — общедоступнымъ ловкачемъ-декадентомъ. Его путанные пейзажи—сильно напоминаютъ модные магазины „modern style“ и совершенно умѣстны въ нынѣшнихъ великосвѣтски-буржуазныхъ гостиныхъ, украшенныхъ „декадентской“ мебелью, столь напоминающей, по остроумному замѣчанію Арсена Александра, скелеты допотопныхъ рыбъ и ящерицъ.

Въ заключеніе, я долженъ еще упомянуть объ интересномъ собраніи декоративныхъ панно Макса Клингера, выставленныхъ въ галлерей Шульте. Сдѣланы они еще въ 1884

году для г. А. и находились въ его виллѣ, въ Штеглицѣ. Въ нынѣшнемъ году ихъ приобрѣлъ Шульте. Написаны они на беклиновскіе сюжеты. Море, скалы, нерепды, тритоны и т. п. Но будучи беклиновскими по своему сюжету, они—чисто французскіе по краскамъ, въ нѣсколько бенаровскомъ вкусѣ. Конечно, до Бенара Клингеру далеко, но нельзя не отмѣтить, что красота красокъ была, повидимому, Клингеру гораздо болѣе свойственна въ началѣ его дѣятельности, чѣмъ теперь.

Ф.

Берлинъ.

## Мюнхенскія выставки.

### III.

Импрессионисты. Пленеризмъ и „сѣрая живопись“. Сегантини и исканіе красокъ. Кое-что о техникахъ. Вліяніе Сегантини. Его реализмъ. Его идеи.

Импрессионисты поставили на своемъ знамени три слова: свѣтъ, воздухъ, краски. Въ сто темныхъ холстовъ явились свѣтлые; глухія тѣни замѣнились прозрачными и воздушными; условная желто-коричневая гамма, въ которой писалось все: и розовыя щеки, и зеленныя деревья, и голубое небо,—уступила мѣсто болѣе правдивымъ серебристымъ краскамъ дневного свѣта. Художники увидали, что кругомъ нихъ въ природѣ гораздо больше красокъ, чѣмъ объ этомъ думали прежде, неизмѣримо больше, чѣмъ на ихъ палитрѣ. Самыя чистыя, яркія краски, бывшія въ ихъ распоряженіи, казалось, не въ состояніи были передать того изумительнаго красочнаго впечатлѣнія, которое производитъ природа. Они прибѣгли къ столь-же остроумному, какъ и рискованному средству: попробовали наносить на холстъ совершенно чистыя краски, предоставляя глазамъ зрителя процессъ ихъ смѣшенія. Какъ и слѣдовало ожидать, не



обошлось безъ увлеченій, очень скоро превратившихъ остроумную идею въ карикатуру, въ совершенный абсурдъ; въ погонѣ за яркими красками дошли до рѣжущей глазъ пестроты, до истеричной крикливости, до настоящей оргіи сине-лиловой живописи.

Само собою разумѣется, что реакція противъ этого движенія не долго заставила себя ждать. Она началась съ того, что стали пробовать смягчать рѣзкость красокъ, брали ихъ не такъ ярко, а чтобы добиться еще большаго свѣта, пустили неимоверное количество бѣлилъ; краски постепенно стали бѣлесоватыми, мучнистыми, мѣловыми. Явилась, такъ называемая, „сѣрая живопись“, достигшая своего апогея у плереристовъ, этого обезцвѣченнаго наслѣдія импрессионизма. Насъ уже не манятъ больше краски; теперь красиво только то, что сѣро. Теперь идеаломъ живописи являются сѣрыя инфанты Веласкеза; краски Тиціана слишкомъ роскошны и почти оскорбляютъ нашъ глазъ, воспитанный на сѣрыхъ гармоніяхъ. Теперь величайшимъ гармонистомъ считается Пювисъ съ его сѣрымъ небомъ, сѣрыми деревьями, сѣрымъ тѣломъ. Беклина не замѣчаютъ, онъ кажется вульгарнымъ въ своихъ безумно-красочныхъ, волшебныхъ грезахъ. Насъ трогаетъ и радуетъ сѣрый день, портретъ мы любимъ на сѣромъ фонѣ, въ сѣромъ платьѣ и по возможности съ сѣрымъ лицомъ. Незамѣтно мы пришли къ такому практическому абсурду, что высшая красота красокъ въ природѣ тамъ, гдѣ этихъ красокъ нѣтъ,—абсурду, котораго теоретически мы ни за что не признаемъ. Самъ Уистлеръ отдаетъ дань сѣрому; *grand maître—harmoniste*, художникъ, котораго никакъ нельзя обвинить въ нелюбви къ краскѣ, пишетъ цѣлый рядъ рафинированныхъ „*harmonie en gris*“, „*arrangement en argent*“, „*symphonie en blanc*“. Онъ красное превращаетъ въ сѣро-красное, голубое въ сѣро-голубое,

желтое въ сѣро-желтое, точно стыдясь красного, голубого и желтаго.

Сегантини всю жизнь свою провелъ въ горахъ, на высотѣ 2000 метровъ, среди прозрачнаго воздуха, среди природы, залитой солнцемъ, подъ яркимъ синимъ небомъ, окруженный горящими, сверкающими красками. Его родина не Парижъ, самъ по себѣ достаточно сѣрый, не Бретань, бѣлесоватая, молочная. Понятно, что Сегантини, никогда ничего не слышавшій объ импрессионистахъ, еще больше послѣднихъ могъ возмущаться коричневыми картинками, которыя должны были изображать природу. Ему страстно хотѣлось передать красоту и силу красокъ своей родины, и онъ, еще юношей, набрелъ на путь, который привелъ его къ осуществленію завѣтныхъ мечтаній. Такъ-же, какъ импрессионисты, онъ понялъ, что для достиженія сильнаго свѣта и живого, дрожащаго воздуха надо отказаться отъ системы „закрашиванія“ холста и трактовать краски такъ, чтобы уже однимъ внѣшнимъ видомъ онѣ передавали впечатлѣніе извѣстнаго дрожанія, вибраціи. Такъ-же, какъ импрессионисты, онъ ихъ не всегда смѣшиваетъ и въ его травѣ горятъ часто изумруды и рубины, въ камняхъ сверкаютъ сапфиры, и аметисты играютъ въ горахъ. Онъ не остановился передъ такимъ сильнымъ средствомъ, какъ серебро и золото; они блестятъ сквозь траву, камни и горы. И самыя рискованныя средства въ его рукахъ никогда не превращаются въ манерничанье, кривлянье, карикатуру; его уберегало огромное природное чувство мѣры. Своими техническими экспериментами онъ никогда не увлекался до такой степени, чтобы забыть ихъ служебную роль; оттого они ни разу не превратились у него въ цѣль.

Въ этомъ смыслѣ онъ оказался неизмѣримо счастливѣе импрессионистовъ. Онъ былъ совершенно одинокъ, очень долго не имѣлъ ни друзей, ни послѣдователей, не создалъ



вокругъ себя школы и не имѣлъ поэтому надобности мѣнять свою мирную жизнь въ годахъ на бурную революціонную борьбу противъ рутины, на жизнь всѣхъ художниковъ-борцовъ, такихъ, какими были Делакруа, Курбэ и импрессионисты. Ни одна борьба не обходится безъ увлеченій, ни одинъ революціонеръ не былъ правъ по всѣмъ пунктамъ, и оргія лиловой живописи, такъ сильно пошатнувшая довѣріе большой публики къ серьезности новыхъ исканій, есть характерный результатъ такой борьбы. Въ тиши своего уединенія Сегантини спокойно продолжалъ начатую работу, безъ шума, безъ крикливаго зпамени, погруженный въ созерцаніе природы. Знаменитая дилемма, передъ которою импрессионисты были безсильны, ему оказалась по плечу. Въ погонѣ за интенсивной, горячей, красочной живописью они впадали въ рѣзкость и пестроту, ихъ краски „ядовиты“; смягчая „ядовитость“ живописи, они вмѣстѣ съ тѣмъ теряли и краски, обезцвѣчивались. Сегантини сохранилъ горячность и свѣтосильность краски во всемъ ея дѣйственномъ блескѣ, не впустивъ въ нее ни капли яда, не испестривъ своей живописи. Разница между нимъ и импрессионистами въ томъ и заключается, что его живопись является одновременно реакціей какъ противъ ихъ общаго врага—старой коричневой условщины, такъ и противъ выросшей изъ импрессионизма сѣрой, безцвѣтной живописи пленеристовъ.

Для того, чтобы справиться съ этою дилеммою, Сегантини нужны были новыя средства; онъ ясно видѣлъ, что со старыми ему не справиться. Въ одномъ изъ писемъ онъ говоритъ: „Истинный художникъ создаетъ самъ свое ремесло, свои способы выраженія“. И онъ создалъ свое ремесло, какъ истинный художникъ, и это ремесло помогло ему справиться съ его гигантской задачей.

Его ремесло есть модернизированная имъ техника старыхъ венеціанцевъ. Если близко

разсматривать живопись Тиціана или Тинторетто, особенно живопись тѣла, то окажется, что пріемъ ихъ письма имѣетъ чрезвычайно много общаго съ странной, даже для большинства художниковъ еще не совсѣмъ понятной манерой Сегантини. Такъ-же дрожать и переливаются краски, та-же интенсивность ихъ, такое-же безконечное разнообразіе сливающихся на разстояніи оттѣнковъ. Тѣ „лесировки“ — безконечный рядъ тонкихъ, прозрачныхъ слоевъ краски, слѣдующихъ одинъ за другимъ—благодаря которымъ венеціанцы достигали такой глубины и силы красокъ въ своихъ темныхъ волшебныхъ гармоніяхъ, Сегантини напелъ возможнымъ примѣнить къ солнцу, къ яркимъ, свѣтлымъ краскамъ, къ своей зеленой травѣ, къ синимъ горамъ. Солнце требовало, однако, болѣе энергичнаго пользованія средствами, которыхъ хватало лишь на живопись полутона, для низкихъ, густыхъ, темныхъ гаммъ. И онъ соединилъ принципъ нѣжныхъ налетовъ и прозрачныхъ наслоеній въ живописи съ компактнымъ, почти рельефнымъ письмомъ пленеристовъ. Благодаря этой комбинаціи, исчезла ихъ мѣловая живопись, а свѣтъ еще больше выигралъ.

Результатъ получился грандіозный. Его земля—дѣйствительно земля, тяжелая, грузная; вспаханная-ли, поросшая-ли травой, — она всегда земля. Между тѣмъ, сколько знаменитостей писали и продолжаютъ писать траву, одну поверхность земли, совершенно такъ-же, какъ пишутъ кожу, а не человѣка, или волосы, а не затылокъ; у этихъ трава всегда какъ-то сама по себѣ, кожа то-же сама собой и волосы какъ будто безъ головы. Я совершенно убѣжденъ, что никогда и никто не передастъ настоящаго воздуха, настоящей дали такъ, чтобы получилась полная иллюзія, но думаю, что извѣстное впечатлѣніе или, вѣрнѣе, не самое впечатлѣніе, а извѣстная красота, связанная съ воспоминані-



емъ о данномъ впечатлѣніи, можетъ быть достигнута. И въ этомъ смыслѣ очень многого добился Сегантини. Солнца онъ не написалъ, но красоту его грѣющихъ, ласкающихъ лучей никто не передалъ такъ, какъ онъ.

Я нарочно такъ долго остановился на технической сторонѣ живописи Сегантини, потому что, благодаря ей, ему удалось внести въ современную живопись то новое, что даетъ ему право на великое имя. Его вліяніе на живопись послѣднихъ лѣтъ не подлежитъ сомнѣнію; уже теперь замѣтенъ сильный поворотъ отъ безцвѣтнаго пленеризма къ интенсивнымъ красочнымъ исканіямъ, и если Сегантини и не одинъ его вызвалъ, то все-же его творчество является однимъ изъ крупныхъ факторовъ этого новѣйшаго движенія.

Несмотря на весь реализмъ его живописи, послѣдній не былъ его конечною цѣлью; если его техника нужна была ему для достиженія возможно большаго реализма, то и самый реализмъ былъ ему необходимъ лишь какъ средство для выраженія его идей. Онъ говоритъ въ своей автобіографіи: „искусство есть результатъ соединенія „я“ съ природой“. Это я для него важнѣе всего. Живя среди грандіозной горной природы, онъ всегда чувствовалъ подавляющее величіе этой природы, испытывалъ на себѣ дѣйствіе ея гигантской, титанической власти, такъ раздавливающей человѣка; и въ его красивыхъ холстахъ Мюнхенской пинакотеки или Берлинской галлеи, или въ изумительномъ по силѣ настроенія „Возвращеніи на родину“—эта грандіозность природы и раздавленность человѣка нашли свое выраженіе. И онъ любитъ эту могучую природу страстной любовью художника. Любовь,—здоровая, радостная, не оставливающаяся ни передъ какими преградами, почти стихійная—чаруетъ насъ въ его искусствѣ. „Радость жизни—это умѣнье любить“,—говоритъ онъ въ одномъ изъ своихъ

всегда интересныхъ писемъ. „Въ основѣ каждого хорошаго произведенія лежитъ любовь. Любовь источникъ красоты“.

Сколько этой любви и сколько красоты въ „Уборкѣ сѣна“, выставленной теперь въ „Secession“. И есть здѣсь еще нѣчто — есть тотъ духъ художника—*esprit*, котораго описать—нельзя; его можно лишь чувствовать, можно лишь непосредственно испытывать на себѣ его дѣйствіе.

Не знаю, чтò это, — тайна-ли волшебнаго таланта, умѣющаго приковать ваше вниманіе, всю вашу душу въ ту сторону, куда артисту хочется, или это такое великое проникновеніе въ сокровенную суть, въ роковой смыслъ наблюдаемой природы, что по непонятнымъ законамъ зараженія, гипноза, загадка чародѣя-артиста становится и вамъ ясна, и вы смотрите, углубляетесь, не можете оторваться, вы испытываете на себѣ его чары и всѣмъ своимъ существомъ чувствуете, что понимаете его, если и не въ состояніи дать вызваннымъ въ васъ эстетическимъ эмоціямъ исполнѣ точной формулировки.

Какъ земля здѣсь — не только поверхность, не одна скошенная трава, а тяжелая, гигантская, подавляющая масса, почти осязаемая, уходящая въ даль, имѣющая толщину,—земля, которую можно вспахать, въ которой можно вырыть бездонную пропасть, — такъ и наклонившаяся надъ этой землей дѣвушка, подбирающая сѣно,—не просто „силуетъ“ фигуры на вечернемъ небѣ“, а живое существо, способное двигаться, думать, любить. Это искусство обладаетъ секретомъ убѣждать и покорять.

Небольшой холстъ — освѣщенный солнцемъ козы,—тоже на нынѣшней выставкѣ,—одна изъ послѣднихъ вещей Сегантини. Въ ней есть безумная радость художника, такая свѣтлая, теплая, ясная, согрѣтая той-же безграничной любовью. Въ смыслѣ исканій свѣта и красокъ это, можетъ быть, высшее выраженіе, найденное Сегантини.



Что сдѣлалъ-бы Сегантини, если-бы смерть не подкралась къ нему въ лучшіе его годы, можно себѣ представить, если знать, какъ шагъ за шагомъ, каждый годъ онъ подвигался къ поставленной имъ себѣ жизненной цѣли. Онъ успѣлъ уже справиться съ техническими затрудненіями, успѣлъ уже дать столько шедевровъ, постигъ тайну вызывать изъ природы новыя, никѣмъ еще незатронутыя красоты, и стоялъ передъ новыми задачами. Ужъ его не такъ интересовали техническіе опыты, онъ больше времени и энергіи началъ удѣлять своимъ художественнымъ идеямъ, „мыслямъ артиста“; природа все больше становилась въ его глазахъ *средствомъ*. Онъ говорилъ: „Идеаль, оторванный отъ природы, не можетъ жить, но и правда безъ идеала есть дѣйствительность безъ жизни“. Или еще: „Совершенное художественное произведение есть воплощеніе духа въ матерію“.

Рѣдко смерть уносила великихъ людей такъ не во время, какъ это случилось съ Сегантини.

*Игорь Грабаръ.*

Мюнхенъ.

## Письма со всемірной выставки.

### III.

Не рѣшаюсь сказать, чтобы собственно „художественный“ отдѣлъ наравнѣ со скромнымъ, но истинно-художественнымъ „кустарнымъ“—поддерживалъ добрую славу русскаго искусства и вполнѣ передавалъ его послѣдній фазисъ. О да, еслибы этотъ отдѣлъ состоялъ исключительно изъ вещей Сѣрова, Левитана, Коровина, Нестерова, Малявина, финляндцевъ, Трубецкаго и Обера, еслибы Суриковъ и Рѣпинъ были полнѣе представлены, еслибы не отсутствовали самые интересные изъ молодого поколѣнія: Сомовъ, Лансерэ, Малютинъ, Головинъ, г-жи Якунчикова и Остроумова, Рушицъ,

и др., еслибы лучшія вещи не висѣли въ темномъ Salon d'honneur'a худшія (и сколько ихъ!) на видныхъ мѣстахъ, еслибы г. Антокольскій былъ поскромнѣе и не представилъ себя съ излишней полнотой, еслибы небольшія вещи князя Трубецкаго не терялись подъ стекляннымъ небомъ огромнаго средняго двора, еслибы все это было такъ, то нашъ художественный отдѣлъ былъ-бы однимъ изъ первыхъ, наряду со скандинавскимъ, или французскимъ. Однако, оно не такъ, и несмотря на нѣсколько первоклассныхъ вещей, мы не блещемъ въ ряду первыхъ, хотя и не находимся среди послѣднихъ, а занимаемъ среднее положеніе. И это уже что-нибудь да значить, такъ какъ по крайней мѣрѣ насъ перестаютъ презирать и, глядя на Сѣрова, Коровина и Малявина, западные любители даже догадываются, что и мы, не смотря на свою некультурность и наивность, несмотря на порабощеніе наше торжествующею литературой, все-же имѣемъ полное представленіе о живописной красотѣ и объ истинныхъ задачахъ искусства.

Первымъ номеромъ во всемъ нашемъ отдѣлѣ безспорно является женскій портретъ Сѣрова, необычайно живой, мѣткій и прекрасный. Сѣровъ еще не достигалъ такой маэстріи, непринужденности въ рисунокъ, такого блеска въ живописи и такой гармоніи въ колоритѣ. Смѣлость живописной задачи въ этой вещи доходитъ почти до дерзости. Раззолоченный диванъ съ пестрой обивкой, эффектное, свѣтлое бальное платье, нѣсколько архаическая, вытянутая, но въ тоже время вовсе не натянутая поза, смуглость лица молодой дамы, все вмѣстѣ производитъ впечатлѣніе чего-то экзотическаго, страннаго и въ то-же время очаровательнаго. Только *большой* мастеръ живописи могъ такъ близко подойти къ границѣ, за которой начинается вычурность или великосвѣтскій шикъ, и съ полной увѣренностью не перейти ея, а остаться въ пре-



дѣлахъ истиннаго искусства. Эта картина— прямо классическая, и жаль только, что она не общественная собственность, а послѣ выставки будетъ спрятана въ стѣнахъ частнаго дома. Кромѣ этого портрета, Сѣровъ представленъ славнымъ, интимнымъ портретомъ барышни; эффектнымъ, наряднымъ, но не менѣе правдивымъ и непосредственнымъ портретомъ Вел. Кн. Павла Александровича, а также знаменитымъ своимъ осеннимъ пейзажемъ съ лошадьми \*). Послѣдняя картина, наряду съ картинами покойнаго Левитана, говоритъ о своеобразной, унылой, но захватывающей прелести нашей убогой и милой родины.

Левитанъ представленъ, если далеко не такъ полно, какъ онъ того заслуживалъ, то по крайней мѣрѣ, толково—тремя отличными вещами: еще довольно робко написанной „Осенью“, дивной „Лунной ночью“ (дорога, усаженная деревьями) и яркой, холодной и радостной „Весной“, быть можетъ — лучшей вещью изъ всѣхъ его послѣднихъ произведеній. Но Левитанъ не имѣетъ успѣха, и это, мнѣ кажется, отчасти обусловлено тѣмъ, что онъ, какъ и Сѣровъ, Коровинъ и Рѣпинъ, виситъ въ темномъ, неприглядномъ Salon d'honneur, а еще болѣе тѣмъ, что скромность и безпритязательность—два главныхъ достоинства его произведеній—вовсе не годятся для такой всемірной толкучки. Вѣдь не онъ одинъ прошелъ почти незамѣченнымъ; лучшие датчане: Паульсенъ, Гаммерсгей и многіе изъ тихихъ, вдумчивыхъ шведовъ и норвежцевъ раздѣляютъ ту-же участь.

Скромностью и безпритязательностью не отличаются зато „Бабы“ Малявина и по истинѣ нельзя найти во всемъ нашемъ отдѣлѣ болѣе „всемирно-выставочной“ и „парижской“ вещи, нежели эта эффектная картина. Я уже писалъ о ней въ моментъ ея появленія и не мѣняю своего мнѣнія, по прежнему нахожу

\*) Всѣ эти вещи были помѣщены въ первомъ номерѣ „Міра Искусства“ за 1900 г.

ее слишкомъ разнуздапной и случайной, но вполне преклоняюсь передъ колоссальнымъ талантомъ, который брызжетъ изъ этого произведенія. Вполнѣ понимаю, что наши засушенные и ничего въ искусствѣ не понимающіе академическіе судьи ее забраковали, а что наоборотъ, пылкіе парижане превознесли эту, французскую по темпераменту и розмаху, вещь выше небесъ и даже хотѣли за нее дать „au grand Maliavine“ высшую награду. Впрочемъ, не за одинъ темпераментъ и не за одинъ розмахъ полюбили французы эту огорашивающую картину, но и за то, что она, послѣ вещей Сѣрова и Коровина, одна во всемъ русскомъ отдѣлѣ, обладаетъ только чисто живописными достоинствами, внѣ всякихъ литературныхъ, назидательныхъ и другихъ побочныхъ качествъ, что она одна лишь задумана для извѣстнаго красочнаго эффекта, одна исполнена свободно и просто, только въ расчетъ на этотъ эффектъ. Французы, большіе знатоки живописи, полюбили эту картину за то именно, за что у насъ ея не любятъ, за ея „бесодержательность“—и, дѣйствительно, это ея огромное достоинство, особенно по сравненію съ картинами передвижниковъ. Она ничего не рассказываетъ, не поетъ и не шутитъ, а дѣйствуетъ на зрителя одной только красотой своей красной гаммы и своимъ широкимъ, бодрымъ розмахомъ кисти. Этой картинѣ и вообще всѣмъ произведеніямъ высокодаровитаго Малявина не достаетъ только выдержки, желѣзнаго, яснаго, опредѣленнаго намѣренія, чтобы быть *первоклассными* вещами.

Нестеровъ выставилъ двѣ картины: „Чудо“ и „Подъ благовѣсть“. Каждая изъ нихъ чрезвычайно характерна для различныхъ направленій его живописи: первая—для церковно-религіознаго, а „Подъ благовѣсть“—для того поэтичнаго, религіозно-настроеннаго реализма, который составляетъ основную прелесть Св. Сергія и нѣсколькихъ бытовыхъ композицій Нестерова. Что „Чудо“ не имѣетъ



успѣха — довольно понятно; очень красивое сочетание зеленыхъ и сѣрыхъ тоновъ не искушаетъ того тягостнаго, театрално-истерическаго впечатлѣнія, которое производитъ эта картина. Безмѣрная подчеркнутость экстаичнаго выраженія въ лицѣ святой, съ огромными глазами, черезчуръ намѣренный и въ тоже время недостаточно серьезный архаизмъ всей композиціи, неискренній пейзажъ — все это не говоритъ живого, сердечнаго слова. Французамъ, помѣшаннымъ на формѣ, особенно не можетъ нравиться недостаточная выдержанность рисунка, нѣсколько иллюстраторскій пошибъ этого произведенія, отсутствіе того именно, что составляетъ главную прелесть Пювисъ-де-Шаванна — строгаго, цѣльнаго стиля. Зато мнѣ совсѣмъ непонятно, почему „Монахи“ не возбудили интереса во французскихъ любителяхъ и во французской критикѣ, почему эта тихо-музыкальная картина, передающая одну изъ самыхъ поэтическихъ сторонъ русской жизни и русской природы: мирное, благодушное, монастырское настроеніе, единственная вещь во всемъ отдѣлѣ — хоть отчасти приближающаяся къ любимымъ темамъ Достоевскаго, — не обратила на себя вниманія? — Мнѣ думается, что это произошло скорѣе всего потому-же, почему и Левитанъ прошелъ незамѣченнымъ — изъ-за слишкомъ скромнаго, не „всемирно-выставочнаго“ ея вида.

Суриковъ представленъ нелѣпо и такъ, что лучше было-бы, еслибы онъ вовсе не былъ представленъ. Кто знаетъ хорошо Сурикова, тому и этотъ его „Городокъ“ что-нибудь да говорить, тотъ замѣтитъ въ пестрыхъ краскахъ картины, въ живыхъ типахъ и смѣлыхъ движеніяхъ — мотивы, разработанные мастеромъ впоследствии до полного совершенства, до эпическаго величія въ „Боярынь Морозовой“ или въ „Ермакъ“; по тѣмъ, которые смотрятъ на „Городокъ“ безъ всякой связи со всѣмъ творчествомъ Сурикова, тѣ фатально

принимаютъ эту картину за одну изъ многихъ веселенькихъ зимнихъ сценокъ, которыми сѣверные живописцы такъ-же любятъ щеголять, какъ Дефрегеръ тирольскими танцами. Суриковъ не могъ послать ни одной изъ своихъ картинъ, онъ всѣ въ музеяхъ, но онъ могъ-бы послать свои этюды къ нимъ, особенно своихъ загадочныхъ, странныхъ, чарующихъ сибирячекъ въ пестрыхъ, древнихъ костюмахъ, и совершенно непонятно, почему онъ этого не сдѣлалъ.

Рябушкинъ, единственный художникъ, идущій хоть въ отдаленіи по стопамъ Сурикова, также представленъ не важно. Его большая картина, фантастическій портретъ цѣлаго семейства купцовъ XVII в., вздернутая подъ самый потолокъ и очень плохо видная — вещь безспорно курьезная и интересная по заданію, но слабая и не убѣдительная по исполненію. Эти фигуры, похожія скорѣе на куколъ (вѣроятно, художникъ хотѣлъ передать, но неудачно, застылую важность полувизантійскаго обычая того времени), слишкомъ мало похожи на живыхъ людей. Другая его картина, очень симпатичная по своимъ краскамъ, праздничнымъ тонамъ, также виситъ слишкомъ высоко и невыгодно, да добавокъ и недостаточно значительна.

Намѣренія Рериха близко подходятъ къ намѣреніямъ Сурикова и Рябушкина, но, къ сожалѣнію, этотъ молодой художникъ вовсе не обладаетъ присущимъ этимъ мастерамъ даромъ историческаго прозрѣнія. Жаль, что онъ до сихъ поръ не отыскалъ своей области, и думаетъ, что ему удастся убѣдительно воплощать доисторическую Русь, тогда какъ на самомъ дѣлѣ онъ вертится въ томъ-же обновленно-академическомъ шаблонѣ, представителями котораго являются Люмине и Кормонъ. Я не вѣрю его славянамъ, старцамъ, по-моему все это Рерихъ выдумалъ, и поэтому его картины производятъ на меня впечатлѣніе скуки и натяжки.



Если еще отметить выдержанную въ черной гаммѣ, красивую, но для характеристики Коровина не достаточно-значительную картину „Испанки“, большое панно А. Васнецова, съ зимнимъ, лѣснымъ пейзажемъ, среди котораго стоитъ „избушка на курьихъ ножкахъ“, хорошіе портреты Рѣпина, „Алѣнушку“ Васнецова, спокойную марину Дубовскаго, дворикъ Свѣтославскаго, то это и будетъ все, что достойно вниманія, что художественно, что красиво и интересно въ нашемъ „художественномъ отдѣлѣ“; все-же остальное, а оно составляетъ добрыхъ  $\frac{4}{5}$ , очень невысокаго качества и лучше-бы оставалось дома. Финляндцевъ, сгруппированныхъ въ отдѣльной залѣ, я пока оставляю въ сторонѣ.

Густосдвинутыя, висятъ въ огромномъ количествѣ созданія нашихъ столповъ: гг. Маковскихъ, Шишкина, Айвазовскаго, Мясоѣдова, Милорадовича, Аскназія, Бодаревскаго, Богданова-Бѣльскаго, Харламова, Касаткина, Крыжицкаго, Полѣнова, Волкова и проч., и проч. Отъ нихъ вѣетъ нуднымъ трудомъ, фабричнымъ трафаретомъ или литературными замыслами. Живописи и искусства, за вышеуказанными рѣдкими исключеніями, нѣтъ на восьми стѣнахъ двухъ большихъ залъ.

Каюсь, я все-же до сихъ поръ, въ глубинѣ души, думалъ, что Вл. Маковский—художникъ, что онъ можетъ писать и рисовать и только не хочетъ этого дѣлать, предпочитая смѣшнить раекъ вздорными шуточками и разсказами. Однако, нынче, глядя на его выставку, количественно очень богатую, у меня явилось подозрѣніе не ошибался-ли я, и мнѣ показалось, что Вл. Маковский, пожалуй, вовсе не художникъ. Ну, хоть гдѣ-нибудь проглядывала-бы капля темперамента, любовь къ жизни, къ дѣйствительности, къ красотѣ, а то вѣдь ничего: одни только „интереснѣйшіе типы“, да придуманные сценки, исполненные кое-какъ, по шаблону и поверхностно.

Трагическое недоразумѣніе произошло съ

В. Васнецовымъ. Представленъ онъ на выставкѣ очень полно. Здѣсь его знаменитая кievская Богоматерь, три фигуры изъ иконостаса Владимірскаго собора, „Гамаюнъ“, „Витязь на перепутьи“, пейзажъ съ лебедями и „Алѣнушка“. Но, несмотря на это, его въ Парижѣ не замѣтили. Этотъ неуспѣхъ В. Васнецова нельзя объяснить простою случайностью. Причины тому кроются глубже; но мнѣ не хотѣлось-бы теперь касаться такого большого мѣста, тѣмъ болѣе, что въ моей книгѣ, посвященной исторіи русскаго искусства въ нынѣшнемъ вѣкѣ, у меня будетъ еще случай высказаться о Васнецовѣ и его творчествѣ.

О русской скульптурѣ много говорить не приходится.

Трубецкой представленъ очень полно; онъ выставилъ почти всѣ свои послѣднія работы: великолѣпные статуи-портреты, изумительные по мощной осанкѣ и мѣткой характеристикѣ, нѣсколько бюстовъ и тонкихъ, непосредственныхъ этюдиновъ съ натуры; однако и онъ не производитъ должнаго цѣльнаго впечатлѣнія, такъ какъ помѣщенъ очень невыгодно, на дворѣ, на какой-то террасѣ при входѣ въ нашъ отдѣлъ.

Прекрасныя, но небольшія двѣ группы звѣрей Обера теряются въ огромной залѣ, гдѣ висятъ самыя пестрыя и кричащія полотна.

Къ сожалѣнію, Антокольскому, наоборотъ, отданъ цѣлый залъ съ верхнимъ свѣтомъ и, если не взирая на это, его выставка имѣетъ видъ магазина, то это уже по его винѣ: съ одной стороны потому, что самыя вещи очень неглубоки, съ другой изъ-за слишкомъ большого количества ихъ. Вальгрэнъ устарѣлъ; его декадентскія, изогнутыя и потягивающіяся фіалы-дѣвицы, несмотря на красивую патину, à la longue надоѣдаютъ, тѣмъ болѣе, что теперь расплодилось масса очень удачныхъ пародій на нихъ-даже въ бронзовыхъ отдѣленіяхъ „большихъ“ магазиновъ Лувра, Bon Marché



и др. Въ этихъ изящныхъ вещахъ есть какая-то дешевка, что-то легкомысленное, и эти качества очевидно способствовали ихъ успѣху и распространенію. Гораздо пріятнѣе этихъ шандаловъ, вазочекъ, чернильницъ и проч., его серьезныя скульптурныя работы, особенно нѣсколько роденістый, но превосходно выполненный „Поцѣлуй“ и этюдъ какой-то чухонки или бретонки. Давнишніе, снова выставленные, бюсты Ренана и Флобера, работы Бернштамма, и ловкія, но чересчуръ подслащенные, французскія группы Наума Аронсона не плохи, за то всѣ остальные работы того-же Бернштамма, Беклемишевская Снѣгурочка, имѣющая видъ сахарной куклы съ нѣмецкой елки, пошленькіе анекдоты Гюнцбурга, чудовищно-неумѣлый сфинксъ г. Пашенки, ужасы Эдуардса—вовсе не относятся къ пластическому *искусству*. Особенно забавенъ, если не грустенъ, французскій актеръ, очень не точно загримированный и одѣтый Петромъ Великимъ, держащій на рукахъ какого-то игрушечнаго господничка въ прошловѣковомъ кафтанѣ. Бернштаммъ, авторъ этой группы, кажется воображаетъ, что онъ представилъ свиданіе Петра съ Людовикомъ XV, а французское правительство изъ франкорусской любезности приобрѣло этотъ шедевръ въ свою собственность. Бѣдный Петръ, ему не везетъ въ русской скульптурѣ; Антокольскій изобразилъ его какимъ-то грубо-важничавшимъ бурбономъ, Бернштаммъ плосковатымъ героемъ изъ исторической мелодрамы.

Въ русскомъ отдѣлѣ выставили также польскіе, и финляндскіе художники, и если трудно первыхъ за это благодарить, такъ какъ кромѣ пошлости и неумѣлости среди ихъ картинъ ничего не найдешь, то вторые, наоборотъ, заслуживаютъ живѣйшаго вниманія и интереса, не только за свои симпатичныя произведенія, которыя находятся вполне на уровнѣ самой пріятной изъ современныхъ ху-

дожественныхъ школъ — скандинавской, но и за то, съ какимъ вкусомъ, скромно и изящно они отдѣляли отданное имъ помѣщеніе. Въ этомъ отношеніи комната, гдѣ сгруппированы финляндцы, особенно отличается отъ собственно русскаго отдѣла, гдѣ, положимъ, вверху подъ потолкомъ, куда никто не смотритъ, и тянется фризь изъ стилизованныхъ двуглавыхъ орловъ, но зато, все остальное отличается обычнымъ убожествомъ и безвкусіемъ. Самыя картины финляндскихъ художниковъ мы всѣ почти знаемъ: славную Магдалину Эдельфельдта, отличную, большую картину Галлонена, свѣжіе и глубокопоэтичныя свѣрныя пейзажи Бломстедта и Ернефельта, грандіозно-задуманные эпизоды изъ финской мифологіи, и сильные портреты Галлэна, превосходно исполненный этюдикъ Гебгардта, хорошій большой этюдъ купающихся Солданъ-Брофельдтъ, водопадъ Вестергольма. Однако лучшую изъ выставленныхъ вещей Ернефельта мнѣ еще не случалось видѣть и это положительно одна изъ лучшихъ картинъ всей выставки: далекій видъ съ высоты на шхеры, сѣрое, темное, заволоченное небо, темные отъ хвойной зелени острова и лишь мѣстами между ними золотистыя и красныя пятна запестрѣвшей осенней листвы. Вся щемящая прелесть этой тихой, грустной и глубоководмчивой страны выражена въ этой небольшой размѣромъ, но охватывающей огромное пространство, картинѣ. Также прекрасна одна изъ самыхъ мрачныхъ мифологическихъ сценъ Галлэна. Эта картина, изображающая какого-то стрѣлка и какую-то старуху, среди зимняго пейзажа, у воды—нагоняетъ леденящій ужасъ и даже среди выставочной сутолоки такъ-же способна настроить, какъ до отчаянія унылая пѣсня финна, слышанная гдѣ-нибудь изъ-за черныхъ сосенъ въ страшную, свѣтлую, финскую ночь. Я-бы даже сказалъ, что эта картина лучшая изъ всего цикла мифологическихъ картинъ Галлэна; въ ней нѣтъ



той нѣсколько иллюстраторской стилизаціи и той пестроты, которая портитъ его сцену на лодкѣ и плачь матери надъ тѣломъ убитаго сына.

Новинкой для меня были офорты Зимберга, очень мрачно, на кладбищенскій ладъ настроеннаго художника, которому иногда съ большою убѣдительностью удается передавать разные отвратительно-тоскливые кошмары, въ которыхъ главную роль играетъ *madame la Mort*.

Нѣсколько картинъ финляндскихъ художниковъ находятся въ финляндскомъ павильонѣ, въ видѣ стѣнныхъ декораций. Паруса центрального купола украшены четырьмя широко-задуманными и очень красивыми, спокойными въ краскахъ, мнѳологическими фризами Галлена, а въ одной изъ залъ на бѣломъ потолкѣ (не особенно удачная мысль) помѣщены, въ два ряда, десять или двѣнадцать картинъ, изъ которыхъ самыя лучшія—Энкеля „Борго“, Галонена „Мытье бѣлыя зимой“ и „Охота на рысь“, превосходный пейзажъ Гебгардта „Сплавъ лѣса“ (съ картины Гебгардта-же сдѣланъ чудный коверъ, висящій въ той-же залѣ), Бломстедта „Замокъ Олофъ“, Эдельфельдта „Шхеры“. Самый павильонъ очень аппетитно и складно устроенный, въ художественномъ отношеніи не такъ хорошъ, какъ можно было ожидать, такъ какъ архитектурныя линіи какъ-то не вяжутся и не гармонируютъ между собой; зато нѣкоторыя детали, напр., круглая входная дверь, украшенная фризомъ изъ медвѣжьихъ головъ, очень мила.

*Александръ Бенуа.*

## Свѣдѣнія.

1. (Къ стр. 87). На чашѣ слѣдующая надпись: „лѣта 7175 году, августа въ 1 день при державѣ Государя Царя и Великаго Князя Алексѣя Михайловича и всея великія и малыя и бѣлыя Россіи Самодержца, на Костромѣ, на посадѣ, въ Богоявленскій монастырь, далъ сію чашу серебряную вдомѣ Святого Богоявленія по родителямъ своимъ Бояринъ Петръ Михайловичъ Салтыковъ при Игуменѣ Герасимѣ“.

2. (Къ стр. 88). Крыльцо, которое вело къ „Верхнеспасскому Собору на сѣняхъ“ и теремамъ, называлось въ XVII столѣтіи *золотымъ*, отъ позолоченной желѣзной рѣшетки, которой оно было загорожено. Церковь Спаса по этой причинѣ въ послѣдствіи стала обозначаться „что за золотой рѣшеткой“. Подобная рѣшетка находится въ Дѣвичьемъ монастырѣ въ Москвѣ, въ Соборѣ Смоленской Божіей Матери. Нарисована она (довольно фантастично) въ „Русской Старинѣ“ Снегирева и Мартынова, (1846 г.), а также въ „Памятникахъ“ Рихтера. (1850 г.).

Внѣшній видъ верхней части церкви Спаса—былъ помѣщенъ въ №№ 7—8 „М. И.“ за 1899. Тамъ-же были даны краткія свѣдѣнія и о самой церкви.

## Замѣтки.

III Комитетъ по устройству третьей выставки журнала „Міръ Искусства“ извѣщаетъ ея участниковъ, что открытіе выставки состоится 5 января 1901 г. Художественныя произведенія должны быть доставлены къ 27 декабря. Выставка устраивается въ залахъ Императорской Академіи Художествъ, куда и должны быть доставляемы всѣ экспонаты.



■ Ходитъ невѣроятный слухъ, будто-бы г-на Собко въ Обществѣ Поощренія Художествъ замѣнитъ г. Сторонній.

Назначеніе это впрочемъ крайне естественно, въ виду того, что г. Сторонній обладаетъ тѣми-же достоинствами, какъ и г. Собко, только еще въ большей мѣрѣ. Въ своихъ статьяхъ объ искусствѣ онъ обнаружилъ совершенно достаточное невѣжество, а заманчивыя обѣщанія, изложенныя имъ съ такою предупредительностью въ послѣднемъ фельетонѣ, несомнѣнно обезпечиваютъ успѣхъ его кандидатуры. Уже одинъ геніальный проектъ Сторонняго—соединить подъ кровлей Общества дамскія „среды“ съ мужскими „пятницами“—предвѣщаетъ „Воскресеніе“ русскаго искусства.

■ Общество Поощренія Художествъ предложило нашему сотруднику Александру Бенуа редактировать новое повременное изданіе, которое предполагено выпускать въ свѣтъ взаимѣнъ прекратившагося „Искусства и Художественной Промышленности“. А. Бенуа представилъ Обществу выработанную имъ программу изданія, которая и была утверждена Комитетомъ. Согласно составленнаго новымъ редакторомъ проекта, Общество намѣрено посвятить свое изданіе главнымъ образомъ воспроизведеніямъ различныхъ памятниковъ художественной промышленности. Журналъ предполагено назвать „Художественныя сокровища Россіи“. Выходитъ онъ будетъ разъ въ мѣсяцъ, тетрадами in 4<sup>o</sup>, съ 12 отдѣльными таблицами и текстомъ, въ размѣрѣ 1/2—1 листа. Общій характеръ и внѣшній видъ журнала будетъ приблизительно тотъ-же, какъ у изданія Г. Гирта въ Мюнхенѣ „Formenschatz“, съ тою разницей, что воспроизведенія на страницахъ журнала будутъ подлежать только тѣмъ предметамъ искусства, которые находятся въ Россіи, въ различныхъ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ. Благодаря этому, журналъ пріобрѣтаетъ значеніе и для иностранцевъ, въ виду чего по-

яснительный къ таблицамъ текстъ—будетъ печататься на двухъ языкахъ: русскомъ и французскомъ. Кромѣ того въ журналѣ будетъ удѣлено мѣсто и обзорѣнью дѣятельности Общества. Всякій полемическій характеръ статей будетъ устраненъ. Цѣну изданія предположено назначить крайне умѣренную, чтобы по возможности содѣйствовать распространенію этого полезнаго изданія въ широкихъ кругахъ лицъ, занимающихся прикладнымъ искусствомъ.

„Міръ Искусства“—можетъ только сочувствовать такому начинанію Общества. Досадно лишь, что заправила Общества пришли такъ поздно къ исполненію этого плана. Два года тратились громадныя средства на совершенно ничтожное изданіе—лишь скомпрометтировавшее художественный авторитетъ Общества.

■ Г. Кравченко говоритъ, что объявленіе г. Собки о пріемѣ подписки на 3-й годъ изданія журнала „Искусство и Художественная Промышленность“ вызвало „всеобщее недоумѣніе и вопросы, какимъ образомъ прекращаемый журналъ сообщаетъ объ условіяхъ подписки на будущее время“ (Россія № 543). Дѣйствительно, есть чему удивиться. Общество, издающее взаимѣнъ пресловутаго „Искусства и Художественной Промышленности“ совершенно другое изданіе, разрѣшаетъ г-ну Собкѣ пользоваться фирмой Общества, не боясь того, что этимъ оно вводитъ публику въ заблужденіе. Мы убѣждены, что никто изъ прочитавшихъ объявленія г-на Собки не сообразилъ, что это объявленіе частнаго предпринимателя, не имѣющаго никакого отношенія къ Обществу Поощренія Художествъ. Едва-ли со стороны Комитета было благоразумно съ такой легкостью уступать свою фирму.

■ До какихъ предѣловъ дошла редакторская небрежность г. Собки, наглядно доказываетъ слѣдующая выдержка изъ перевода статьи г. Бенедита:



„Это I. К. Казень, кто представляет намъ чувство, наиболее приходящее въ волненіе отъ всего кроткаго въ жизни, вмѣстѣ съ ласковостью Корё, братской нѣжностью Рембрандта и Милле, проникновеннымъ умомъ наблюденія Хоббеми, сильнымъ родственнымъ, и, въ то-же время—я не знаю, съ какимъ величіемъ созерцанія, дающаго намъ чувствовать ничтожество земли сквозь безпредѣльность пространствъ. Это Пуэнселень, кто вмѣстѣ съ прочностью матеріала Курбе, воздвигаетъ суровую кору своихъ Юрскихъ земель, извилины которыхъ торжественно вырисовываются на небесахъ, безплотное вещество коихъ было заимствовано имъ съ палитры Корё. И весь этотъ міръ пейзажистовъ, которыхъ невозможно переименовать, со всѣми солнцами и видами, горами и лѣсами, отмелями и морями, югомъ и сѣверомъ, и всѣмъ просторнымъ, бурно воздѣланнымъ полемъ жизни и природы, провинціальныхъ въ Бретани и въ Нормандіи, въ Овернѣ, въ Дофинѣ или въ Провансѣ. Но вотъ и теперь кружокъ съуживается, чтобы затѣмъ снова преобразоваться. Усталый, обезсиленный, изможенный, этотъ—слово за слово и земля отъ земли, куда его привели потомки школы „чистаго воздуха“,—упрощенный пейзажъ, съ портретами всякихъ земель, всегда однѣхъ и тѣхъ-же, все при томъ-же освѣщеніи, сѣромъ и безцвѣтномъ, съ священной ооазною деревьевъ и всякихъ элементовъ, называемыхъ романтическими, чувствовалъ въ себѣ совершеніе движенія въ смыслъ поэтическаго переворота. Сперва робкій, ободряемый старыми и горячими колористами, никогда не отказывавшимся отъ прелестей сильныхъ гармоній, онъ выразился въ выборѣ сюжетовъ, взятыхъ, какъ во времена романтизма, изъ самыхъ ясныхъ утреннихъ часовъ, величественныхъ явленій или туманныхъ видѣній отъ садящагося солнца и ночной темноты. Затѣмъ онъ рѣшился на мощный возвратъ къ мастерамъ, влившимъ въ молодыя поколѣнія новую и болѣе благо-

родную кровь“ (Иск. и Худ. Пром. № 23, стр. 616).

Такого безобразнаго отношенія къ дѣлу, намъ не приходилось встрѣчать въ печати.

Въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ „Revue Encyclopédique“ помѣщена статья о художественной промышленности на парижской выставкѣ. Въ русскомъ отдѣлѣ, авторъ статьи, кромѣ декоративныхъ панно Коровина, особенно отмѣчаетъ работы г-жи Якунчиковой, М. Врубеля, А. Головина, г-жи Давыдовой, С. Малютина, а также покойной Е. Полѣновой. Особенно характернымъ, по мнѣнію автора, является то обстоятельство, что въ работахъ вышеозначенныхъ художниковъ соединены самыя современные задачи декоративнаго искусства съ строго національными традиціями.

Въ московской частной оперѣ недавно шла въ первый разъ новая опера г. Римскаго-Корсакова „Царь Салтанъ“. Вся постановка оперы (декораціи и костюмы), сдѣланы по рисункамъ и подъ непосредственнымъ наблюденіемъ М. Врубеля. По словамъ „Новаго Времени“ (№ 8862), „нѣкоторыя декораціи г. Врубеля превосходны и способствовали успѣху оперы“.

По поводу „несправедливости“ парижскаго жюри, г. Ростиславовъ замѣчаетъ въ „Театрѣ и Искусство“ (№ 42): „золотую медаль получила картина г. Малявина „красныя бабы“. Это произведеніе... было совершенно непонято и неоцѣнено нашей публикой... Теперь картина получила золотую медаль. Не правда-ли, всѣмъ естественно возмущаться и негодовать на международное жюри? А между тѣмъ, какой, въ сущности, прекрасный урокъ, какое сильное предостереженіе дало этимъ признаніемъ непризнанной картины международное жюри нашей публикѣ. Ибо едва-ли все-таки самыя смѣлые изъ нея, вкупѣ съ гг. сторонними, рѣшатся заявить: Рѣпины и Цорны ничего не понимаютъ, — понимаемъ мы, „рассейская публика“.



■ На мѣсто недавно скончавшагося И. Левитана, преподавателемъ пейзажной живописи въ Московской школѣ Живописи избранъ Ап. Васнецовъ.

■ Въ „Сѣверномъ Курьерѣ“ (№ 337) фельетонъ посвященъ финляндскому искусству. Говоря о фрескахъ Галлена въ финляндскомъ павильонѣ въ Парижѣ, газета замѣчаетъ:

„Всѣ эти фрески выполнены извѣстнымъ

финляндскимъ художникомъ Галленомъ, обладающимъ весьма крупнымъ творческимъ талантомъ. Будучи всецѣло финляндецъ, а потому изучившимъ прекрасно свою родину, онъ сумѣлъ въ своемъ творествѣ возродить народный духъ, воплотивъ его въ цвѣтахъ, въ фигурахъ и въ самыхъ разнообразнѣйшихъ сочетаніяхъ изъ линій, сохранивъ, притомъ, всю чистоту художественной правды и при-  
сущую ей во всемъ своеобразную прелесть“.

---

*Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.*



ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА

# „МІРЪ ИСКУССТВА”

---

## Альбомъ литографій русскихъ художниковъ.

Въ альбомѣ помѣщено 15 оригинальныхъ литографій художниковъ:  
*Бакста, Александра Бенуа, Браза, Лансере, Сьрова и Якунчиковой.*

Цѣна альбома—въ папкѣ 3 рубля.

---

***Издано въ количествѣ ста экземпляровъ.***

---

Продается въ книжномъ магазинѣ *М. О. Вольфъ*  
(Гостиный дворъ, № 18).



ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

# „МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь введенный **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики.

**Художественная хроника** слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ разъ въ мѣсяцъ, тетрадами in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромофотографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

## Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ . . . . .	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ . . . . .	12 »	6 »
» » за границу . . . . .	14 »	7 »

**ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.**

**Допускается разсрочка.** Первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногороднихъ 3 р.; затѣмъ вносится по одному рублю ежемѣсячно.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** (Сиб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

**Цѣна №№ 19-20 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.**

При настоящемъ номерѣ прилагается подробное объявленіе о подпискѣ на журналъ „Міръ Искусства“.

Издатель-Редакторъ **С. П. Дягилевъ.**



# Литературный отдѣлъ.



## • ЛЕВЪ ТОЛСТОЙ и ДОСТОЕВСКИЙ •

Д. Мережковского.

(Продолженіе).

### ГЛАВА ВТОРАЯ.

#### Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ, КАКЪ ХУДОЖНИКИ.

#### VI.

Въ 1863 году одинъ изъ простодушныхъ московскихъ славянофиловъ, И. С. Аксаковъ, писалъ Достоевскому:

„... Первое условіе для освобожденія въ себѣ плѣннаго чувства народности—возненавидѣть Петербургъ всѣмъ сердцемъ своимъ и всѣми помыслами своими. Да и вообще, нельзя креститься въ христіанскую вѣру — (а славянофильство есть ничто иное, какъ высшая христіанская проповѣдь) — не отдувшись, не отплевавшись, не отрекшись отъ сатаны.“ „Сатана“ для Аксакова конечно — Петербургъ, или даже самъ Петръ.

По смѣшенію безпомощной злобы и безпомощнаго страха, это напоминаетъ угрозу сумасшедшаго въ „Мѣдномъ Всадникѣ“:

Добро, строитель чудотворный.  
Ужо тебя! —

Л. Толстой не „отдувался“, не „отплеывался“, отъ Петербурга; онъ просто забылъ,

не замѣтилъ его, пренебрегъ имъ, какъ не важнымъ, ненужнымъ, почти несуществующимъ; ушелъ не только изъ Петербурга, но даже изъ любезной славянофиламъ Москвы въ деревню, въ землю, въ тѣло Россіи. А если и въ деревнѣ встрѣчаетъ Петербургъ, „Петра твореніе“ въ образѣ новой русской фабричной „культуры“, съ гармоникой, водкой и сифилисомъ, то это для него — духъ тьмы, „власть тьмы“, „плоды просвѣщенія“. Дѣйствіе „Войны и Мира“, „Анны Карениной“ происходитъ частью въ Петербургѣ, но петербургскаго, петровскаго духа здѣсь нѣтъ. Духъ столичнаго большого „свѣта“ для Л. Толстого—тоже духъ тьмы, „власть тьмы“. Во всѣхъ его произведеніяхъ — только деревня, земля, только *тѣло*, плоть и темная, стихійная душа Россіи; но духа, какъ власти свѣта, какъ новаго культурнаго и вмѣстѣ съ тѣмъ народнаго сознанія, исканія будущаго русскаго Города, который за Петербургомъ,—



не открывшагося лица и главы Россіи — у Л. Толстого вовсе нѣтъ.

Хотя и съ иною, но не меньшею чуткостью, чѣмъ Л. Толстой, понимаетъ Достоевскій до-петербургскую и даже до-московскую, древнюю, крестьянскую, христіанскую, русскую землю, — „эти бѣдныя селенья, эту скудную природу“.

Въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“ Алеша въ монастырѣ, у гроба старца Зосимы, проснувшись отъ вѣщаго сна о Канѣ Галилейской, выходитъ изъ кельи въ садъ: „Надъ нимъ широко, необозримо опрокинулся небесный куполъ, полный тихихъ, сіяющихъ звѣздъ. Съ зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный путь. Свѣжая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. *Бѣлыя башни и золотыя главы собора сверкали на яхонтовомъ небѣ.* Осенніе, роскошныя цвѣты въ клумбахъ заснули до утра. Типина земная какъ-бы сливалась съ небесною, тайна земная соприкасалась со звѣздною.“

Эти бѣлыя башни и золотыя главы собора, сверкающія на яхонтовомъ небѣ, не напоминаютъ-ли таинственныхъ горъ и „градовъ“, очерченныхъ такими волшебными и однако точными, твердыми чертами, въ потускнѣвшей глубинѣ старинныхъ русскихъ иконъ?

А вотъ еще болѣе иконописная природа. Въ „Бѣсахъ“ Лизавета-„хромоножка“, юродивая, рассказываетъ бывшему нигилисту Шатову о своей монастырской жизни:

„Уйду я, бывало, на берегъ къ озеру: съ одной стороны—нашъ монастырь, а съ другой — наша острая гора, такъ и зовутъ ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицомъ къ востоку, припаду къ землѣ и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потомъ, обращусь назадъ, а солнце заходитъ, да такое большое, пышное, славное,—любишь ты на солнце смотрѣть, Шатушка? Хорошо да грустно. Повернусь я опять назадъ къ

востоку, а тѣнь-то, тѣнь-то отъ нашей горы далеко по озеру какъ стрѣла бѣжитъ, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самаго на озерѣ острова, и тотъ каменный островъ, совсѣмъ какъ есть, пополамъ перерѣжетъ, и какъ перерѣжетъ пополамъ, тутъ и солнце совсѣмъ зайдетъ, и все вдругъ погаснетъ. Тутъ и я начну совсѣмъ тосковать, тутъ вдругъ и память придетъ,—боюсь сумраку, Шатушка.“

Здѣсь вольное вѣяніе богатырскихъ былинъ, какъ-бы самый пѣсенный ладъ ихъ сливается съ тихою и темною монашескою легендою въ еще небывалую русскую музыку.

Существуетъ мнѣніе, будто-бы Достоевскій не любилъ природы. Но, если дѣйствительно онъ мало и рѣдко описываетъ ее, то это, можетъ быть, именно потому, что любовь его къ природѣ слишкомъ глубока, чтобы не быть стыдливою, скрытною, цѣлому-дренно - сдержанною. Первому встрѣчному онъ ея не покажетъ; но зато въ этихъ рѣдкихъ описаніяхъ — какая сила, не сравнимая ни съ чѣмъ даже у Л. Толстого.

Нѣтъ, не меньше, чѣмъ онъ, Достоевскій любить землю, „тѣло“ Россіи, но не „плотное“, „кровяное“, „земляное“, „перстное“, а одухотворенное, „духовное“, пропитанное какъ-бы мироточивыми благоуханіями святости, *святое тѣло* Россіи, святую русскую землю, ту самую, которую „всю отъ края и до края“

Въ рабскомъ видѣ Царь Небесный  
Исходилъ, благословляя.

Святая Россія для Достоевскаго все-же — далекое, если не далекое прошлое, какъ для славянофиловъ, то далекое будущее. Ни для будущаго, ни для прошлаго не забываетъ онъ и близкой, слишкомъ близкой, современной, русской, петербургской дѣйствительности и ужъ, конечно, не меньше Аксакова чувствуетъ въ ней то, что такъ пугало наивнаго московскаго мечтателя, и отъ чего полагалъ



онъ возможнымъ спастись, „отдувшись и отплевавшись“, какъ отъ сатаны.

Больше, чѣмъ кто-либо, Достоевскій понималъ, какое „несчастье обитать въ Петербургѣ, самомъ отвлеченномъ и умышленномъ (города бываютъ умышленные и неумышленные)“, — въ „самомъ фантастическомъ городѣ, съ самою фантастическою исторіей изъ всѣхъ городовъ земного шара“, — въ этомъ хваленomъ „*парадизѣ*“ Петра Великаго, построенномъ словно нарочно съ „сатанинскимъ умысломъ“, съ насмѣшкою надъ людьми и природою, не столько для естественной жизни, сколько для противоестественной смерти людей.

Однажды Раскольниковъ, уже послѣ убійства, проходя въ лѣтній день по Николаевскому мосту, остановился и оборотился лицомъ къ Невѣ, по направленію къ дворцу. „Небо было безъ малѣйшаго облачка, а вода почти голубая, что на Невѣ такъ рѣдко бываетъ. Куполъ собора, который ни съ какой точки не обрисовывается лучше, какъ смотря на него отсюда, съ моста, — такъ и сіялъ, и сквозь чистый воздухъ можно было отчетливо разглядѣть даже каждое его украшеніе... *Необъяснимымъ холодомъ* вѣяло на него всегда отъ этой великолѣпной панорамы; *духомъ нѣмымъ и глухимъ* полна была для него эта пышная картина“.

Не тотъ-ли это самый „холодъ“, подобный могильному холоду призраковъ, не тотъ-ли „духъ, нѣмой и глухой“, отъ котораго спасается и пушкинскій „жалкій безумецъ“, слыша за спиной своей, —

Какъ будто грома грохотанье,  
Тяжело-мѣдное скаканье  
По потрясенной мостовой.

Изъ этого страшнаго духа, какъ-будто чуждаго, западнаго, на самомъ дѣлѣ—родного, древняго, русскаго, до-христіанскаго, богатырскаго, духа Петра и Пушкина, вышелъ

Раскольниковъ,—въ значительной мѣрѣ вышелъ и самъ Достоевскій.

Но „градъ Петра“—не только „самый фантастическій“, но и самый прозаическій изъ всѣхъ городовъ земного шара. Рядомъ съ ужасомъ бреда—не меньшій ужасъ дѣйствительности.

„На улицѣ жара стояла страшная, къ тому-же духота, толкотня, всюду известка, лѣса, кирпичъ, пыль и та особенная лѣтняя вонь, столь извѣстная каждому петербуржцу... Вонь изъ распивочныхъ и пьяные... Чувство глубочайшаго омерзѣнія мелькнуло на мигъ въ тонкихъ чертахъ молодого человѣка“. Этимъ начинается „Преступленіе и Наказаніе“. Это петербургскій воздухъ, глубина картины. И уже послѣ „преступленія“, когда Раскольниковъ идетъ прятать окровавленное платье: „на улицѣ опять жара невыносимая; хоть-бы капля дождя во всѣ эти дни. Опять пыль, кирпичъ и известка, опять вонь изъ лавочекъ и распивочныхъ, опять поминутно пьяные, чухонцы - разношники и полуразвалившіеся извозчики. Солнце ярко блеснуло ему въ глаза, такъ что больно стало глядѣть, и голова его совсѣмъ закружилась, — обыкновенное ощущеніе лихорадочнаго, выходящаго вдругъ на улицу въ яркій солнечный день“.

Кто лучше знаетъ Петербургъ, кто больше ненавидитъ его и чувствуетъ къ нему сильнѣйшее „омерзѣніе“, чѣмъ Достоевскій? Ужъ, конечно, не И. С. Аксаковъ, который только „отдувается“ и „отплевывается“, и не Л. Толстой, который забылъ о Петербургѣ. — И вотъ, бываютъ-же, однако, минуты, когда Достоевскій прощаетъ вдругъ все и за что-то любитъ этотъ городъ, какъ и Петръ любилъ свой чудовищный *парадизъ*, какъ и Пушкинъ любилъ „Петра творенье“. „Пасынка природы“, самый отверженный изъ городовъ, котораго и жители, въ тайнѣ, стыдятся, умѣетъ Достоевскій силою любви своей дѣлать тро-



гательнымъ, жалкимъ, почти милымъ и роднымъ, почти прекраснымъ, хотя безконечно-болѣзненной, но за то и не всѣмъ доступною, „необщей“, а какъ теперь сказали-бы — „декадентскою“ красотою.

„... Есть у меня въ Петербургѣ, — признается Подростокъ, — нѣсколько мѣстъ счастливыхъ, то-есть такихъ, гдѣ почему-нибудь бывалъ я когда-нибудь счастливъ, — и что же, я берегу эти мѣста, и не захожу въ нихъ, какъ можно дольше, нарочно, чтобы потомъ, когда буду уже совсѣмъ одинъ и несчастливъ, зайти погрузиться и припомнить“.

„Я люблю, — говоритъ Раскольниковъ, — какъ поютъ подъ шарманку въ холодный, темный и сырой осенній вечеръ, непременно въ сырой, когда у всѣхъ прохожихъ блѣдно-зеленныя и больныя лица; или, еще лучше, когда снѣгъ мокрый падаетъ, совсѣмъ прямо, безъ вѣтру, знаете? а сквозь него фонари съ газомъ блистаютъ...“

„Привелъ онъ меня, — рассказываетъ другой герой, — въ маленькій трактиръ на канавѣ, внизу. Публики было мало. Игралъ разстроенный, сиплый органчикъ, пахло засаленными салфетками; мы усѣлись въ углу.

— „Ты, можетъ быть, не знаешь? Я люблю иногда отъ скуки..., отъ ужасной душевной скуки..., заходить въ разныя вотъ эти клоаки. Эта обстановка, эта занкающаяся арія изъ „Лючіи“, эти половые въ русскихъ до неприличія костюмахъ, этотъ табачище, эти крики изъ билліардной — *все это до того пошло и прозаично, что граничитъ почти съ фантастическимъ*“.

Точно такіе-же „грязенькіе“ трактиры, „клоаки“ — слѣды петербургской „Европы“, хотя-бы и „тамъ, въ глубинѣ Россіи“, — встрѣчаются во всѣхъ романахъ Достоевскаго. И въ нихъ-то происходятъ самые важные, мистическіе, отвлеченные и страстные разговоры главныхъ героевъ его о послѣднихъ

судьбахъ русской и всемірной исторіи. И какъ ни странно, а чувствуется, что именно пошлость этой „европейской“, лакейской, „смердяковской“ обстановки, реальность и пошлость, „граничащая почти съ фантастическимъ“, придаютъ бесѣдамъ этимъ ихъ особенный, современный, русскій, можетъ быть, единственно-русскій, грозовой и зловѣщій, — какъ небо передъ ударомъ грома, полное землистою, точно трупною блѣдностью, — апокалиптическій отблескъ; чувствуется, что здѣсь впервые наша русская мысль выступаетъ на арену подлинно-европейской, вселенской культуры, что, несмотря на „сиплый органчикъ, крики изъ билліардной и безголосаго соловья“, здѣсь внимаютъ ей — „силы, начальства и власти“, „человѣки и ангелы“, такъ что кажется, если-бы подобные разговоры происходили въ менѣе пошлой, болѣе внѣшне-поэтической, величественной обстановкѣ, они утратили-бы часть своего внутреннего величія, своей особенной, единственно-русской, — потому-то, можетъ быть, и всемірной поэзіи.

Гранитная глыба Мѣднаго Всадника, кажушаяся незыблемою, стоитъ, однако, на зыбкомъ гниломъ болотѣ, изъ котораго рождаются призрачные туманы. „Утро было холодное, и на всемъ лежалъ сырой, молочный туманъ. Не знаю, почему, но раннее, дѣловое, петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой видъ, мнѣ всегда нравится, и весь этотъ спѣшащій по своимъ дѣламъ, эгоистическій и всегда задумчивый людъ имѣетъ для меня, въ восьмомъ часу утра, нѣчто особенно привлекательное. Всякое раннее утро, петербургское въ томъ числѣ, имѣетъ на природу человѣка отрезвляющее дѣйствіе. Иная пламенная ночная мечта, вмѣстѣ съ утреннимъ свѣтомъ и холодомъ, совершенно даже испаряется, и мнѣ самому случалось иногда припоминать по утрамъ инныя свои ночныя, только что минувшія грезы, а иногда и поступки, съ



укоризною и стыдомъ. Но мимоходомъ, однако, замѣчу, что считаю петербургское утро, казалось-бы, самое прозаическое на всемъ земномъ шарѣ, — чуть-ли не самымъ фантастическимъ въ мірѣ. Это мое личное воззрѣніе или, лучше сказать, впечатлѣніе, но я за него стою. Въ такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какогонибудь пушкинскаго Германа изъ *Пиковой дамы* — (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургскій типъ, — типъ изъ петербургскаго періода!) — мнѣ кажется, должна еще больше укрѣпиться. Мнѣ сто разъ, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, какъ разлетится этотъ туманъ и уйдетъ кверху, не уйдетъ-ли съ нимъ вмѣстѣ и весь этотъ гнилой, склизлый городъ, подымется съ туманомъ и исчезнетъ, какъ дымъ, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадникъ на жарко-дышащемъ загнанномъ конѣ?—Вотъ они всѣ кидаются и мечутся, а почему знать, *можетъ быть, все это чей-нибудь сонъ*, и ни одного человека здѣсь нѣтъ настоящаго, истиннаго, ни одного поступка дѣйствительнаго? Кто-нибудь вдругъ проснется, кому все это грезится — и все вдругъ исчезнетъ“.

Не удивительно-ли: „реальный“ Л. Толстой зачался и выросъ во весь свой исполинскій ростъ, какъ будто „петербургскаго періода русской исторіи“, — ни Петра, ни Пушкина — вовсе не было. Онъ даже не отрицаетъ, а только обходитъ ихъ мимо. И рядомъ „фантастическій“ Достоевскій оказывается въ самой живой, жизненной, реальной и сознательной связи со всею историческою преемственностью русской культуры, съ Петромъ и съ Пушкинымъ, съ петербургскимъ Пушкинымъ, творцомъ „колоссальнаго“ Германа (который, конечно, предвѣщаетъ не менѣе „колоссальнаго“ Раскольникова). Не съ того ли именно, чѣмъ кончается пѣвецъ „Петрова

Града“, — съ глубочайшихъ предсмертныхъ мыслей Пушкина о „чудотворномъ строителѣ“, Достоевскій начинаетъ? — Да, онъ вышелъ изъ Петербурга, и этого не нужно ему стыдиться, ибо, вѣдь, въ концѣ концовъ, Петербургъ есть все-таки созданіе русскаго, если не навсегда, то, по крайней мѣрѣ, донинѣ самаго русскаго и въ то-же время самаго всемірнаго изъ русскихъ героевъ. Петербургъ, этотъ противоестественный, „умышленный“ городъ безплотныхъ, безкровныхъ людей, призраковъ съ плотью и кровью — по преимуществу городъ Достоевскаго, и Достоевскій по преимуществу художникъ Петербурга.

И однако онъ уже не сказалъ-бы, подобно Пушкину:

Красуйся, градъ Петра, и стой  
Неколебимо, какъ Россія.

Достоевскій, первый изъ русскихъ, почувствовалъ и понялъ, что здѣсь-то именно, въ Петербургѣ, петровская Россія, „вздернутая на дыбы желѣзною уздою“, какъ „загнанный конь“, дошла до какой-то „окончательной точки“, и теперь „вся колеблется надъ бездною“. — „Можетъ быть, это чей-нибудь сонъ? Кто-нибудь вдругъ проснется, кому все это грезится — и все вдругъ исчезнетъ“? Онъ даже навѣрное знаетъ, что исчезнетъ, знаетъ, что никогда Россія не пойдетъ назадъ въ Москву, куда зовутъ ее славянофилы, ни еще дальше назадъ въ ясно-полянское, какъ будто крестьянское, на самомъ дѣлѣ помѣщичье „Царствіе Божіе“, куда зовутъ ее толстовцы; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ знаетъ, что Россія и въ Петербургѣ не останется.

Въ послѣдніе годы жизни своей, во время русско-турецкой войны, мечталъ Достоевскій о Константинополѣ, о нашемъ древнемъ Царь-Градѣ, какъ о новой и окончательной русской столицѣ. О реальномъ, историческомъ Царь-Градѣ онъ только мечталъ, но онъ уже совершенно точно и ясно сознавалъ, что Петербургъ — второй городъ Россіи — не



есть ея предѣлъ и цѣль, а только переходъ, только мостъ, какъ будто противоестественно перекинутый черезъ какую-то историческую бездну, — только путь отъ перваго русскаго города къ третьему и послѣднему, русскому и въ то-же время всемірному, къ „третьему русскому Риму“—тому самому, мысль о которомъ была предсмертною мыслью древней московской, „святой“ Россіи, и есть первая, едва пробуждающаяся мысль новой, не современной, а дѣйствительно новой, будущей, послѣ-петербургской, послѣ-петровской, тоже *святой* Россіи. Достоевскій, одинъ во всемъ нашемъ культурномъ обществѣ, былъ тотъ всемірный человекъ, о которомъ говоритъ апостолъ Павелъ и котораго такъ давно уже понималъ, принималъ русскій народъ, — человекъ, „настоящаго града не имѣющій, грядущаго града взыскующій“. За колеблющимися петербургскими туманами онъ уже провидѣлъ на ясномъ и твердомъ, иконописномъ, „яхонтовомъ небѣ бѣлыя башни, сверкающія золотыя главы“ собора, русскаго и вселенскаго собора Св. Софіи, Премудрости Божьей, въ третьемъ и послѣднемъ Римѣ, въ „грядущемъ Градѣ“, болѣе дѣйствительномъ и „неколебимомъ“, чѣмъ „настоящій“, хотя-бы даже пушкинскій „градъ Петра“, чѣмъ вся призрачная петербургская дѣйствительность, которая „можетъ быть, вдругъ исчезнетъ, когда проснется тотъ, кому все это грезится“.

Но если Петербургъ и сонъ, то вѣдь недаромъ-же сонъ этотъ снится Мѣдному Всаднику на гранитной скалѣ, съ подобной мѣди и граниту, нечеловѣческой волей, дѣлающей сверхъ-или, по крайней мѣрѣ, противо-естественное какъ-бы естественнымъ, несущее какъ-бы существующимъ. Никто больше, чѣмъ Достоевскій, не считался съ этою волею „чудотворца-исполина“; никто глубже, чѣмъ онъ, не чувствовалъ и не сознавалъ всей реальной неотразимости, всей страшной дѣйствительности этого сна „петербургскаго

періода русской исторіи“, который все еще кажется западникамъ „парадизомъ“ — видѣніемъ райскимъ, а славянофиламъ — „бѣсовскимъ навожденіемъ“.

Почти то-же, что о Петербургѣ, „самомъ фантастическомъ изъ городовъ“, созданіи Петра, Достоевскій говоритъ и о собственныхъ созданіяхъ, о всемъ своемъ художественномъ творествѣ: „Я ужасно люблю реализмъ въ искусствѣ, реализмъ, такъ сказать, доходящій до фантастическаго“. — „Для меня, что можетъ быть фантастичнѣе и не-ожиданнѣе дѣйствительности? Что можетъ быть даже невѣроятнѣе иногда дѣйствительности?“ — „То, что большинство называетъ почти фантастическимъ и исключительнымъ, то для меня иногда составляетъ самую сущность дѣйствительнаго“.

Всѣ герои Достоевскаго раздѣляются какъ-бы на двѣ семьи, противоположныя, но имѣющія много точекъ соприкосновенія: или, — какъ Алеппа, Идиотъ, Зосима,—это люди „грядущаго града“, слишкомъ древней и въ то-же время слишкомъ юной, несуществующей Россіи, или, какъ Иванъ Карамазовъ, Рогожинъ, Раскольниковъ, Версиловъ, Ставрогинъ, Свидригайловъ, — люди „настоящаго града“, современной, реальной, петербургской, петровской Россіи. Первые кажутся призрачными, но они дѣйствительны; вторые кажутся дѣйствительными, но они призрачны, они только „сны во снѣ“, въ безпощадно-реальномъ и фантастическомъ снѣ, который вотъ уже два вѣка снится Мѣдному Всаднику.

Раскольниковъ видитъ во снѣ комнату, въ которой онъ убилъ старуху: „огромный, круглый, мѣдно-красный мѣсяцъ глядѣлъ прямо въ окна. „Это отъ мѣсяца такая тишина“, подумалъ онъ. Онъ стоялъ и ждалъ, долго ждалъ, и чѣмъ тише былъ мѣсяцъ, тѣмъ сильнѣе стучало его сердце, — даже больно становилось. И все тишина. Вдругъ послышался мгновенный сухой трескъ,



какъ будто сломали лучинку, и все опять замерло. Проснувшаяся муха вдругъ съ налета ударила въ стекло и жалобно жужжала. Раскольниковъ увидѣлъ старуху-процентщицу; онъ ударилъ ее топоромъ по темени разъ, другой, но она залилась тихимъ, неслышнымъ смѣхомъ, и чѣмъ больше онъ ее билъ, тѣмъ сильнѣе старушонка вся колыхалась отъ хохота. — „Онъ хотѣлъ вскрикнуть и проснулся. — Онъ тяжело перевелъ дыханіе, — но странно, сонъ какъ будто все еще продолжался: дверь его была отворена настежь и на порогѣ стоялъ совсѣмъ незнакомый ему человекъ и пристально его разглядывалъ. „Сонъ это продолжается или нѣтъ?“ думалъ онъ. — Прошло минутъ съ десять. Было еще свѣтло, но уже вечерѣло. Въ комнатѣ была совершенная тишина. Даже съ лѣстницы не приносилось ни одного звука. Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь съ налета въ стекло“.

Эта реальная, соединительная, символическая черточка — жужжащая въ обѣихъ комнатахъ муха („все, что у васъ — все и у насъ“, — говоритъ Чортъ Ивану Карамазову, т. е. все, что въ мірѣ явленій — все и въ мірѣ сущностей — въ „обѣихъ комнатахъ“) — связываетъ сонъ съ явью такъ, что уже и читатель едва можетъ отличить, гдѣ кончается призрачное, гдѣ начинается дѣйствительное.

„Наконецъ это стало невыносимо: Раскольниковъ вдругъ приподнялся и сѣлъ на диванѣ.

— „Ну, говорите, чего вамъ надо?

— „А вѣдь я такъ и зналъ, что вы не спите, а только видъ показываете, — странно отвѣтилъ незнакомый, спокойно разсмѣявшись. — Аркадій Ивановичъ Свидригайловъ, позвольте отрекомендоваться...“

Этимъ кончается третья часть „Преступленія и Наказанія“.

„Неужели это продолженіе сна? — подума-

лось Раскольникову“, такъ начинается четвертая часть.

„Осторожно и недовѣрчиво всматривался онъ въ неожиданнаго гостя.

— „Свидригайловъ? Какой вздоръ! Быть не можетъ! — проговорилъ онъ, наконецъ, вслухъ, въ недоумѣніи“.

И когда, послѣ длиннаго, отчасти даже дѣловаго разговора, гость ушелъ, Раскольниковъ спрашиваетъ товарища своего, студента Разумихина:

— „Ты его видѣлъ?

— „Ну да, замѣтилъ, твердо замѣтилъ.

— „Ты его точно видѣлъ? Ясно видѣлъ? настаивалъ Раскольниковъ.

— „Ну да, ясно помню; изъ тысячи узнаю, я памятливъ на лица.

„Опять помолчали.

— „Гм... то-то... пробормоталъ Раскольниковъ. — А то знаешь... мнѣ подумалось... мнѣ все кажется... что это, можетъ быть, моя фантазія... Можетъ быть, я въ самомъ дѣлѣ помѣшанный и только призракъ видѣлъ“.

Свидригайловъ выходитъ изъ сна, и самъ онъ весь точно сонъ, точно густой, грязно-желтый петербургскій туманъ. Но если это и „призракъ“, то призракъ съ плотью и кровью. Въ этомъ главный ужасъ его. Въ немъ нѣтъ ничего романтическаго, неяснаго, неопредѣленнаго, отвлеченнаго. Въ дѣйствіи романа Свидригайловъ все болѣе и болѣе воплощается, такъ что въ концѣ-концовъ онъ оказывается реальнѣе, чѣмъ „кровяные“, „мясистые“, задушенные кровью и мясомъ герои Л. Толстого, — какой-нибудь Левинъ или Пьеръ Безуховъ. Тѣ состоятъ лишь изъ геометрически правильныхъ, простыхъ, прямыхъ, параллельныхъ, а этотъ изъ живыхъ, бесконечно сложныхъ, извилистыхъ, какъ будто противорѣчивыхъ, на самомъ дѣлѣ только противоположныхъ и переплетающихся, пересѣкающихся чертъ, какъ все живое. Такъ, мы узнаемъ, что этотъ „самый порочный изъ



людей“, „мерзавец“, способенъ на рыцарское великодушіе, на самое утонченное и безкорыстное чувство: когда сестра Раскольниковъ, Дуня, невинная дѣвушка, которую Свидригайловъ заманилъ, чтобы ее изнасиловать, въ западню, — уже въ совершенной власти его, онъ вдругъ отпускаетъ ее, не тронувъ, хотя знаетъ навѣрное, что это насиліе надъ собою будетъ ему стоить жизни, — что онъ убьетъ себя. Передъ самою смертію заботится онъ просто и самоотверженно, какъ о родной дочери, о почти незнакомой ему дѣвчкѣ-сироткѣ, которую сначала хотѣлъ растлѣть, и обезпечиваетъ ея судьбу. вмѣстѣ съ тѣмъ, на совѣсти Свидригайлова—уголовное дѣло, „съ примѣсью звѣрскаго и, такъ сказать, фантастическаго душегубства, за которое онъ весьма и весьма могъ-бы прогуляться въ Сибирь“. — Ну, какъ не повѣрить намъ, что онъ есть? Мы слышимъ звукъ его голоса, видимъ лицо его, такъ что сразу „изъ тысячи узнаемъ“. Онъ для насъ живѣе, дѣйствительнѣе, чѣмъ множество лицъ, которыхъ мы каждый день встрѣчаемъ въ такъ-называемой „жизни“ и „дѣйствительности“. Да развѣ мы и не встрѣчали Свидригайлова на улицахъ Петербурга?—Въ самые отвратительные наши дни, когда падаетъ „мокрый, точно теплый снѣгъ“, когда отъ оттепели душно, словно парить, — не онъ-ли наполняетъ нашъ „фантастическій“ городъ? Не имъ-ли пахнетъ грязно-желтый петербургскій туманъ? Какъ это ни странно и ни страшно сказать, а вѣдь кровь и плоть этого „призрака“ въ значительной мѣрѣ—наша собственная кровь и плоть.

Но вотъ, когда мы окончательно повѣрили въ Свидригайлова, онъ, какъ вынырнулъ изъ тумана, такъ и тонетъ въ немъ снова, — какъ вышелъ изъ сна, такъ и уходитъ въ сонъ. И въ смерти его столь-же мало условнаго и романтическаго, какъ въ жизни: это—самая ужасная, но и самая обыкновенная, петербург-

ская смерть,—содержаніе полицейскаго протокола, мелкій шрифтъ петербургскаго листка.

„Утро было раннее. Молочный, густой туманъ лежалъ надъ городомъ. Свидригайловъ пошелъ по скользкой, грязной, деревянной мостовой, по направленію къ Малой Невѣ. Ни прохожаго, ни извозчика не встрѣчалось по проспекту. Уныло и грязно смотрѣли ярко-желтые, деревянные домики съ закрытыми ставнями. Холодъ и сырость прохватывали все его тѣло. Онъ поровнялся съ большимъ каменнымъ домомъ. Высокая каланча мелькнула ему влѣво.—„Ба“, подумалъ онъ, „да вотъ и мѣсто... По крайней мѣрѣ, при официальномъ свидѣтелѣ...“ Онъ чуть не усмѣхнулся этой новой мысли.—У запертыхъ большихъ воротъ дома стоялъ, прислонясь къ нимъ плечомъ, небольшой человѣкъ, закутанный въ сѣрое солдатское пальто и въ мѣдной ахиллесовской каскѣ. Дремлющимъ взглядомъ холодно покосился онъ на подошедшаго Свидригайлова. На лицѣ его виднѣлась та вѣковѣчная, брызгливая скорбь, которая такъ кисло отпечаталась на всѣхъ безъ исключенія лицахъ еврейскаго племени. Оба они, Свидригайловъ и Ахиллесъ, нѣсколько времени молча разсматривали одинъ другого. Ахиллесу, наконецъ, показалось не порядкомъ, что человѣкъ не пьянъ, а стоитъ передъ нимъ въ трехъ шагахъ, глядитъ въ упоръ и ничего не говоритъ.

— „А-зе, сто-зе вамъ и здѣся на-а-до? проговорилъ онъ, все еще не шевелясь и не измѣняя своего положенія.

— „Да ничего, братъ, здравствуй,—отвѣтилъ Свидригайловъ.

— „Здѣся не мѣста.

— „Я, братъ, ѣду въ чужіе края.

— „Въ чужіе края?

— „Въ Америку.

— „Въ Америку?

„Свидригайловъ вынулъ револьверъ и взвелъ курокъ. Ахиллесъ приподнялъ брови.



— „А-зе, сто-зе, эти сутки (шутки) здѣся не мѣста!

— „Да почему-же бы и не мѣсто?

— „А потому-зе сто не мѣста.

— „Ну, братъ, это все равно. Мѣсто хорошее; коли тебя стануть спрашивать, такъ и отвѣчай, что поѣхалъ, дескать, въ Америку.

„Онъ приставилъ револьверъ къ своему правому виску.

— „А-зе здѣся нельзя, здѣся не мѣста! встрепенулся Ахиллесъ, расширяя все больше зрачки.

„Свидригайловъ спустилъ курокъ“.

И читатель въ недоумѣніи спрашиваетъ себя, какъ Раскольниковъ: „видѣлъ-ли я Свидригайлова? Точно-ли видѣлъ? Это, можетъ быть, моя фантазія? Можетъ быть, я помѣшанный и только призракъ видѣлъ?“ — Но если кровь и плоть Свидригайлова дѣйствительно призрачны, то такъ-ли мы ужъ окончательно увѣрены, что и наша собственная плоть и кровь не призрачны?

*...И сами мы вещественны, какъ сны.*

Что, если и наша современная петербургская явь—изъ того-же „вещества“, какъ наши историческіе петербургскіе сны? Что, если мѣдъ этого жидовскаго Ахиллеса, охраняющаго „большой домъ съ каланчею“—столь же призрачна, какъ мѣдъ Гиганта на гранитной скалѣ? „Что, какъ разлетится этотъ туманъ и уйдетъ кверху, — не уйдетъ-ли съ нимъ вмѣстѣ и весь этотъ гнилой, склизлый городъ, подыметъ съ туманомъ и исчезнетъ, какъ дымъ, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы бронзовый Всадникъ?“

— „А кстати, вѣрите вы въ привидѣнія?“ — спрашиваетъ Свидригайловъ Раскольниковъ.

— „Въ какія привидѣнія?

— „Въ обыкновенныя привидѣнія, — въ какія!

— „А вы вѣрите?

— „Да пожалуй и нѣтъ, *pour vous plaire...* То есть не то, что нѣтъ...

— „Являются, что-ли?“

И съ величайшею простотою, даже какъ будто съ насмѣшливостью, рассказываетъ Свидригайловъ о томъ, какъ три раза являлась ему Марфа Петровна, покойная жена его.

— „Все это вздоръ!“—съ досадой восклицаетъ Раскольниковъ, и однако тотчасъ и любопытствуетъ: „Что-же она вамъ говоритъ, когда приходитъ?

— „Она-то? Вообразите себѣ, о самыхъ ничтожныхъ пустякахъ, и подивитесь человѣку: меня, вѣдь, это-то и сердить. Въ первый разъ вошла (я, знаете, усталъ: похоронная служба, со святыми упокой, потомъ лѣтія, закуска, — наконецъ-то въ кабинетѣ одинъ остался, закурилъ сигару, задумался), вошла въ дверь: „А вы, говоритъ, Аркадій Ивановичъ, сегодня за хлопотами и забыли въ столовой часы завести“. А часы эти я, дѣйствительно, всѣ семь лѣтъ, каждую недѣлю самъ заводилъ, а забуду—такъ всегда, бывало, напомнить. На другой день — я ужъ ѣду сюда: вошелъ на разсвѣтъ на станцію, — за ночь вздремнулъ, изломанъ, глаза заспанные, — взялъ кофею; смотрю—Марфа Петровна вдругъ садится подлѣ меня, въ рукахъ колода картъ: „Не загадать-ли вамъ, Аркадій Ивановичъ, на дорогу-то?“ А она мастерица гадать была. *Ну, и не прощу-же себѣ, что не загадалъ.* Убѣжалъ, испугавшись, а тутъ, правда, и колокольчикъ. Сижу сегодня послѣ дряннѣйшаго обѣда изъ кухмистерской, съ тяжелымъ желудкомъ—сижу, курю, — вдругъ опять Марфа Петровна входитъ, вся разодѣтая, въ новомъ, шелковомъ зеленомъ платьѣ, съ длиннѣйшимъ хвостомъ: „Здравствуйте, Аркадій Ивановичъ! Какъ на вашъ вкусъ мое платье? Аниська такъ не сошьетъ...“ — Экой вздоръ, а?

— „Да, вы, впрочемъ, можетъ быть, все лжете?—отозвался Раскольниковъ.



— „Я рѣдко лгу,—отвѣчалъ Свидригайловъ задумчиво и какъ-бы совсѣмъ не замѣтивъ грубости вопроса.

— „А прежде, до этого, вы никогда привидѣній не видывали?

— „Н-нѣтъ, видѣлъ, одинъ только разъ въ жизни, шесть лѣтъ тому. Филька, чело-вѣкъ дворовый у меня былъ; только что его похоронили, я крикнулъ, забывшись: „Филька, трубку!“—вошелъ и прямо къ горкѣ, гдѣ стоятъ у меня трубки. Я сижу, думаю: „Это онъ мнѣ отомститъ“, потому что передъ самою смертью мы крѣпко поссорились.—„Какъ ты смѣешь, говорю, съ продраннымъ локтемъ ко мнѣ входить, — вонъ, негодяй!“ Повернулся, вышелъ и больше не приходилъ. Я Марѣ Петровнѣ тогда не сказалъ. Хотѣлъ было панихиду по немъ отслужить, да посовѣстился.“

Гамлету тѣнь отца является въ обстановкѣ торжественной, романтической, при ударахъ грома и землетрясеніи; Мефистофель является Фаусту въ сверхъестественномъ освѣщеніи адскаго пламени или краснаго бенгальскаго огня. Но вотъ—Филька съ продраннымъ локтемъ: въ немъ уже нѣтъ ровно ничего торжественнаго и романтическаго; а вѣдь мы чувствуемъ, что въ немъ, пожалуй, болѣе ужасъ, чѣмъ въ привидѣніяхъ Шекспира и Гете. Тѣнь отца говоритъ Гамлету о загробныхъ тайнахъ, о Богѣ, о мести и крови. Марѣ Петровнѣ ни о какихъ тайнахъ не говоритъ, а только о часахъ въ столовой. А, вѣдь, мы опять-таки чувствуемъ, что въ этихъ словахъ ея есть дѣйствительно грозная, нуменальная тайна. — Да, привидѣнія Достоевскаго, эти пошлыя, современные, русскія, петербургскія, какъ выражается Свидригайловъ,—„обыкновенныя привидѣнія“, являющіяся при свѣтѣ тусклаго дня гдѣ-нибудь въ мебелированной комнатѣ, послѣ сквернаго обѣда изъ кухмистерской или „на станціи Малой Вишерѣ“, — страшнѣе, таинственнѣе, нуменальнѣе, чѣмъ кровавые призраки въ

замкѣ Эльзинорѣ, можетъ быть, страшнѣе, чѣмъ всѣ вообще призраки, которые когда-либо являлись людямъ.

Ужасъ „обыкновенныхъ привидѣній“ заключается, между прочимъ, въ томъ, что они какъ будто сами сознаютъ свою современную пошлость и нелѣпость, но этою-то нелѣпостью и дразнятъ живыхъ, какъ будто со своей особенной, потусторонней точки зрѣнія злорадствуютъ, смѣются надъ посюстороннимъ человѣческимъ здравымъ смысломъ; они такъ-же сознаютъ все, что могутъ противъ нихъ возразить люди нашего просвѣщеннаго вѣка желѣзныхъ дорогъ, телеграфовъ, телефоновъ, психіатрическихъ клиникъ и прочаго, и прочаго: ну, конечно, привидѣній не бываетъ, по крайней мѣрѣ, теперь уже не бываетъ; все это — болѣзнь, бредъ, галлюцинація, — явленія не внѣшняго, объективнаго, а лишь внутренняго, субъективнаго міра.—Не возможна-ли, однако, точка зрѣнія, съ которой именно въ болѣзни, въ утопченьи, въ опрозраченьи плоти, въ ея приближеніи къ своему естественному концу и началу открываются кажушіяся сверхъестественными и все-таки дѣйствительныя „соприкосновенія мірамъ инымъ?“ — „Этотъ вопросъ меня не касается“,—отвѣчаетъ наука,—онъ внѣ моихъ изслѣдованій. Я этого не знаю и знать не хочу“. Но тутъ возникаетъ другой вопросъ: исчерпываются-ли наукою всѣ реальныя возможности человѣческаго существа? Наука опять отвѣчаетъ: „не знаю“. Но, вѣдь, вотъ именно съ этихъ-то „не знаю“ и начинается ужасъ всѣхъ вообще „явленій“, — и чѣмъ глубже эти „не знаю“—(а когда они были глубже, чѣмъ теперь), — тѣмъ неотразимѣе религіозный ужасъ. Мы надѣялись, что всѣ тѣни внѣнаучнаго исчезнутъ при свѣтѣ науки; но онѣ не только не думаютъ исчезать, а напротивъ, чѣмъ ярче свѣтъ — тѣмъ становятся все чернѣе, точнѣе, рѣзче, опредѣленнѣе и таинственнѣе. Тѣни подра-



жають тѣламъ своимъ — людямъ: люди сдѣлались научными, и тѣни ихъ, призраки поспѣвають за ними, — тоже дѣлаются научными: привидѣнія сами не вѣрятъ или, по крайней мѣрѣ, притворяются не вѣрующими въ свою реальность, сами называютъ себя бредомъ, галлюцинаціей, сами надъ собой смѣются и ужъ, конечно, не становятся отъ этого менѣе ужасными, чѣмъ ненаучные призраки добраго стараго времени.

Привидѣнія Достоевскаго отнюдь не противорѣчатъ нашей діалектикѣ, „отточенной, какъ бритва“, нашей критикѣ познанія, „критикѣ чистаго разума“, — всему твердому, точному, трезвому, опытному, математическому, „эвклидовскому“ въ нашемъ умѣ; напротивъ, отсюда-то они и почерпають свою главную силу, — *возможность своей дѣйствительности*: если-бы они были только дѣйствительными, то были-бы доступнѣе, человѣчнѣе, слабѣе, понятнѣе; но именно изъ этой сомнительной возможности своего реального значенія, изъ этого неразрѣшеннаго и неразрѣшимаго вопроса, который они намъ задають, — возникаетъ ихъ новый, еще небывалый въ мірѣ, ужасъ.

Въ „Идіотѣ“, чахоточный юноша Ипполитъ, въ одномъ изъ своихъ предсмертныхъ сновъ, видитъ какое-то чудовищное насѣкомое, которое заползло къ нему въ комнату. „Оно было въ родѣ скорпіона, но не скорпіонъ, а гаже и гораздо ужаснѣе, и, кажется, именно тѣмъ, что такихъ животныхъ въ природѣ нѣтъ и что оно *нарочно* у меня явилось. — Я его очень хорошо разглядѣлъ: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающійся гадъ, длиною вершка въ четыре, у головы толщиной въ два пальца, къ хвосту постепенно тоньше, такъ что самый кончикъ хвоста не больше десятой доли вершка. На вершокъ отъ головы изъ туловища выходятъ, подъ угломъ въ сорокъ пять градусовъ, двѣ лапы, по одной съ каждой стороны, вершка по два

длиной, такъ что все животное представляется, если смотрѣть сверху, въ видѣ трезубца. Головы я не рассмотрѣлъ, но видѣлъ два усика, не длинные, въ видѣ двухъ крѣпкихъ иглъ, тоже коричневые. Такіе-же два усика на концѣ хвоста и на концѣ каждой изъ лапъ, всего, стало быть, восемь усиковъ. Животное бѣгало по комнатѣ очень быстро, упираясь лапами и хвостомъ, и когда бѣжало, то и туловище, и лапы извивались, какъ змѣйки, съ необыкновенной быстротой, не смотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотрѣть. — Оно пряталось подъ комодъ подъ шкафъ, заползало въ углы. Я сѣлъ на стулъ съ ногами и поджалъ ихъ подъ себя. Я надѣялся, что оно не всползетъ на стулъ. Вдругъ я услышалъ сзади меня, почти у головы моей, какой-то трескучій шелестъ; я обернулся и увидѣлъ, что гадъ всползаетъ по стѣнѣ и уже наравнѣ съ моей головой, и касается даже моихъ волосъ хвостомъ, который вертѣлся и извивался съ чрезвычайною быстротой“.

„Длина четыре вершка“, „толщина два пальца“, „восемь усиковъ“, „уголъ въ сорокъ пять градусовъ“, — какая геометрическая точность, какое „эвклидовское“ построение призрака. Ужасъ бреда, выраженный въ числахъ. Какъ въ Апокалипсисѣ: „имѣющій умъ — сочти *число* звѣря“. Математика не только не уменьшаетъ ужаса и тайны, а, напротивъ, увеличиваетъ ихъ. Этотъ звѣрь напоминаетъ фантастическія и, однако, столь естественныя чудовища, „карикатуры на животныхъ“, въ научныхъ дневникахъ Леонардо да-Винчи. Никогда не изображаетъ Достоевскій своихъ реальныхъ дѣйствующихъ лицъ съ такими чувственными подробностями. Мы видимъ тѣло этого призрачнаго насѣкомаго съ неменьшею ясностью, чѣмъ тѣло Фру-Фру или Анны Карениной.

„Я предчувствовалъ, — замѣчаетъ Ипполитъ, — что въ звѣрѣ заключается что-то ро-



ковое, какая-то тайна“. И для дяди Ерошки въ „Божьей твари“, въ Звѣрьѣ есть тайна, есть недоступная человѣку Божеская мудрость. „Звѣрь знаетъ все“—говоритъ дядя Ерошка; но, можетъ быть, и Звѣрь Достоевскаго, „новая тварь“—тоже знаетъ все? Мы увидимъ впослѣдствіи, что дѣйствительно существуетъ глубочайшая связь между этимъ Звѣремъ—Дьяволомъ Достоевскаго—(его излюбленные герои—Версиловъ, Ставрогинъ, Свидригайловъ, Рогожинъ, Дмитрій и Ѳеодоръ Карамазовы—кажутся иногда,—какъ самъ онъ выражается,—„насъкомыми“, „сладоэрастными и злыми пауками“, „тарантулами“ въ чело-вѣческомъ образѣ)—и Божьей тварью, Богомъ—Звѣремъ Л. Толстого.

Когда въ кошмарѣ Ипполита огромная черная собака его, Норма, вбѣгаетъ въ комнату, бросается на гадину и хочетъ ее перегрызть пополамъ, то насѣкомое жалитъ ее въ языкъ, такъ что она визжитъ и воетъ, и мы какъ будто на мгновение чувствуемъ, что не все—бредъ въ этомъ бреду, что здѣсь рѣшается какая-то наша собственная, реальная, хотя и премірная судьба, просвѣчиваетъ какая-то дѣйствительная тайна, съ которой мы связаны не только по ту, но и по сю сторону явленій: „все, что у васъ—все и у насъ“.

Мы не знаемъ, да пока и не можемъ знать, чѣмъ кончится поединокъ злого и добраго Звѣря.—„Тутъ я проснулся, и вошелъ князь“—заключаетъ Ипполитъ. Но то, что началось во снѣ, будетъ продолжаться на яву,—въ поединкѣ „святого“ князя Мышкина съ „жестокимъ и сладоэрастнымъ насѣкомымъ“, реальнѣйшимъ изъ реальныхъ,—купеческимъ сыномъ Рогожинымъ: сонъ углубится явью, какъ зеркало зеркаломъ.

Не только призраки у Достоевскаго преслѣдуютъ живыхъ, но и сами живые преслѣдуютъ и пугаютъ другъ друга, какъ призраки, какъ собственные тѣни, какъ двойники.

„Мы съ вами одного поля ягода“,—гово-

рить Свидригайловъ Раскольникову, и, несмотря на все свое сопротивление, омерзѣніе, тотъ чувствуетъ, что это правда, что у нихъ есть какія-то „общія точки“, что, можетъ быть, даже самая главная глубокая точка, средоточіе ихъ личностей у нихъ—общее. Свидригайловъ только неизмѣримо далѣе ушелъ по тому-же пути, на который едва вступилъ Раскольниковъ; Свидригайловъ показываетъ ему неизбежные сверхнаучные выводы изъ его научной діалектики о добрѣ и злѣ,—служить ему вѣщимъ зеркаломъ. И уже окончательно убѣдившись, что Свидригайловъ—не бредъ, не призракъ, а живой чело-вѣкъ, Раскольниковъ все-таки боится, именно теперь-то еще гораздо больше боится его, какъ тѣни своей, двойника своего. „Я этого чело-вѣка боюсь“—говоритъ Раскольниковъ.—„Знаешь что,“—говоритъ Иванъ Карамазовъ лакею Смердякову,—я боюсь, что ты сонъ, что ты призракъ передо мной сидишь.“

— „Никакого тутъ призрака нѣтъ-съ,“—отвѣчаетъ ему Смердяковъ,—кромѣ насъ обоихъ-съ, да еще нѣкотораго *третьяго*. Безъ сумлѣнія тутъ онъ теперь, третій этотъ находится *между нами двумя*.

— „Кто онъ? Кто находится? Кто третій?“—испуганно проговорилъ Иванъ Ѳеодоровичъ, озираясь кругомъ и поспѣшно ища глазами кого-то по вѣсѣмъ угламъ“.

Этотъ „третій“, соединяющій, по мнѣнію Смердякова—Провидѣніе, Богъ, для Ивана Ѳеодоровича оказался впослѣдствіи міровымъ воплощеніемъ смердяковскаго духа—Чортомъ.

— „Вы убили,“—говоритъ Смердяковъ Ивану,—вы главный убивецъ и есть, а я только вашимъ приспѣшникомъ былъ, слугой Личардой вѣрнымъ, и по слову вашему дѣло это и совершилъ“.

Петръ Верховенскій тоже „приспѣшникъ“, „вѣрный слуга Личарда“ своего господина, своего полубога, своего сказочнаго „Ивана-Царевича“—Ставрогина. Тотъ прямо такъ и



называетъ его своей „обезьяною“,—конечно, въ томъ-же смыслѣ, какъ Богъ могъ-бы назвать Дьявола своей обезьяною: „я на мою обезьяну смѣюсь“. И это темное, искажающее, корчащее обезьяньи рожи и все-же бездонно-глубокое, вѣрное зеркало—не только смѣшно для Ставрогина, но и страшно. Когда онъ однажды называетъ Петра Верховенскаго „шутомъ“, тотъ возражаетъ ему съ ужасающимъ вдохновеніемъ и какъ будто праведною яростью:

— „Я-то—шутъ, но не хочу, чтобы вы, *главная половина моя*, были шутомъ! Понимаете вы меня?

„Ставрогинъ понималъ, *одинъ только онъ, можетъ быть*“, — прибавляетъ Достоевскій многозначительно: одинъ Ставрогинъ понимаетъ Петра Верховенскаго, какъ одинъ Богъ понимаетъ Дьявола, свою вѣчную „Обезьяну“.

Такъ у Достоевскаго всѣ трагическія борющіяся пары самыхъ живыхъ реальныхъ людей, которые кажутся себѣ и другимъ едиными, цѣлыми существами, на самомъ дѣлѣ, оказываются только двумя половинами какого-то „третьяго“ расколотаго существа,—половинами, ищущими одна другую,—другъ друга преслѣдующими двойниками. Раскольниковъ, Ставрогинъ, Иванъ Карамазовъ могли-бы или, по крайней мѣрѣ, хотѣли-бы сказать этимъ своимъ проклятымъ „половинамъ“—Свидригайлову, Петру Верховенскому, Смердякову то, что съ такою безсильною и не „праведною“ яростью говоритъ Иванъ Чорту:

— „Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную правду. Ты ложь, ты болѣзнь моя, ты призракъ. Я только не знаю, чѣмъ тебя истребить... Ты—моя галлюцинація. Ты—воплощеніе меня самого, только одной, впрочемъ, моей стороны... моихъ мыслей и чувствъ, только самыхъ гадкихъ и глупыхъ.—Все, что ни есть глупаго въ природѣ моей, — злобно простоналъ Иванъ, — давно уже пережитаго, перемолотаго, отброшеннаго какъ падаль, —

ты мнѣ-же подносишь какъ какую-то новость! Ты—я, самъ я, только съ другою рожей. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и *ничего не въ силахъ сказать мнѣ новаго!*“

Но, вѣдь, тутъ-то и весь вопросъ: дѣйствительно-ли Чортъ не можетъ сказать ему ничего новаго? Весь ужасъ этого призрака для Ивана, а, пожалуй, и для самого Достоевскаго заключается именно въ томъ, что они оба только хотятъ быть увѣренными, но не увѣрены, что Чортъ не можетъ имъ сказать ничего новаго. Ну, а что, если можетъ?

Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что Чортъ Ивана Карамазова есть одно изъ самыхъ великихъ, загадочныхъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, личныхъ, особенныхъ, русскихъ, ни на что другое во всемірной литературѣ не похожихъ созданій Достоевскаго, которое уходитъ корнями своими въ послѣднюю глубину его сознанія и его безсознательнаго. Недаромъ-же устами Чорта высказываетъ онъ свои собственные, самыя завѣтныя, *святѣйшія* мысли. Можно-бы прослѣдить, какъ черезъ всѣ свои созданія Достоевскій шелъ къ нему. О сущности своей говоритъ Чортъ почти тѣми-же словами, какъ и самъ Достоевскій—о сущности собственнаго художественнаго творчества,—о первомъ источникѣ, о той рождающей силѣ, изъ которой возникли всѣ его произведенія.

„Я ужасно люблю реализмъ,—реализмъ, такъ сказать, доходящій до фантастическаго. То, что большинство называетъ фантастическимъ, то для меня иногда составляетъ самую сущность дѣйствительнаго“, — говоритъ Достоевскій.—„Вѣдь я, какъ и ты-же, страдаю отъ фантастическаго,—говоритъ Чортъ,—а потому и люблю вашъ земной реализмъ. Тутъ у васъ все очерчено, тутъ формула, тутъ геометрія, а у насъ все какія-то неопредѣленныя уравниенія. Я здѣсь хожу и мечтаю. Я люблю мечтать. Къ тому-же на землѣ я становлюсь суевѣренъ, — не смѣйся, пожа-



луйста: мнѣ именно это-то и нравится, что я становлюсь суевѣренъ. Я здѣсь всѣ ваши привычки принимаю: я въ баню торговую любилъ ходить, можешь ты это представить, и люблю съ купцами и попами париться. *Моя мечта—это воплотиться*, но чтобъ ужъ окончательно, безвозвратно, въ какую-нибудь толстую, семипудовую купчиху и всему повѣрить, во чтѣ она вѣрить“.

Это кажется грубымъ, смѣшнымъ,—но не должно обманываться маскою: самая тонкая, острая боль, которая когда-либо мучила Достоевскаго, скрыта подъ этою пошлою маскою: усталость и возмущеніе Чорта противъ всего призрачнаго, фантастическаго, противъ всякихъ „неопредѣленныхъ уравненій“ есть усталость и возмущеніе самого Достоевскаго; это его собственная тоска по „земному реализму“, по „воплощенію“, по утраченному здоровью, нарушенному равновѣсію духа и плоти. За эту земную „геометрію“, за ясныя, точныя формулы, за „неколебимую“ крѣпость плоти, Достоевскій такъ и любилъ Пушкина: постоянно отрываемый отъ земли, уносимый вихремъ своихъ призрачныхъ видѣній, искалъ онъ въ Пушкинѣ точки опоры,—судорожно цѣплялся за него какъ за родную, „святую“ землю.—Но Достоевскій шелъ еще дальше: въ его тяготѣніи къ „почвенникамъ“ и московскимъ славянофиламъ (тоже своего рода „семипудовымъ купчихамъ“) — Аксакову и Каткову, ко всему исторически-законченному, твердому, прочному, хотя-бы и окаменѣлому,—въ его „ретроградной политикѣ“, Достоевскому, точно такъ-же, какъ Чорту, нравилось „быть суевѣрнымъ“, „Богу свѣчки ставить“, „съ купцами и попами париться“: здѣсь онъ отдыхалъ отъ себя самого, отъ своей страшной, истинной, нечеловѣческой сущности.

— „Люди принимаютъ всю эту комедію—(то-есть міръ явленій)—за нѣчто серьезное, при всемъ своемъ безспорномъ умѣ“, — продолжаетъ Чортъ въ своей бесѣдѣ съ Ива-

номъ.—„Въ этомъ ихъ и трагедія. Ну, и страдаютъ, конечно,—но все-же зато *живутъ, живутъ реально, не фантастически*; ибо страданіе-то и есть жизнь. Безъ страданія—какое было-бы въ ней удовольствіе? Все обратилось-бы въ одинъ безконечный молебень: оно свято, но скучновато. Ну, а я? Я страдаю, а все-же не живу. Я иксъ въ неопредѣленномъ уравненіи. Я какой-то призракъ жизни, который потерялъ всѣ концы и начала, и даже самъ позабылъ, наконецъ, какъ и назвать себя.“

Впослѣдствіи, въ разговорѣ съ Алешей, Иванъ старается успокоить себя: „онъ не сатана, это онъ лжеть. Онъ самозванецъ. Онъ просто чортъ, дрянной, мелкій чортъ. Онъ въ баню ходитъ. Раздѣнь его и навѣрно отыщешь хвостъ, длинный, гладкій, какъ у датской собаки, въ аршинъ длиной, бурый...“

— „Нѣтъ, я никогда не былъ такимъ лакеемъ!“—съ негодованіемъ говоритъ онъ самому Чорту. — „Почему-же душа моя могла породить такого лакея, какъ ты?“

Но вѣдь Чортъ недаромъ—„третій между двумя“, соединяющій между русскимъ, а, можетъ быть, и общеевропейскимъ „барченкомъ“ Иваномъ и русскимъ и тоже, можетъ быть, общеевропейскимъ лакеемъ Смердяковымъ: кромѣ смердяковскаго запаха, вѣетъ отъ него и другими разнообразными запахами реальнѣйшей, современнѣйшей, русской и общеевропейской пошлости; онъ кажется иногда Хлестаковымъ и Чичиковымъ, стариннымъ помѣщичьимъ приживальщикомъ („видъ порядочности при весьма слабыхъ карманныхъ средствахъ“); напоминаетъ и подозрительнаго „джентельмена“ изъ новѣйшей космополитической мелкой прессы. И призракъ какъ будто щеголяетъ этимъ „человѣческимъ, слишкомъ человѣческимъ“, этою „безсмертной пошлостью людскою“,—дразнить ею Ивана:

— „Во-истину ты злишься на меня за то, что я не явился тебѣ въ какомъ-нибудь



красномъ сіяніи, „гремя и блистая“, съ опаленными крыльями, а предсталъ въ такомъ скромномъ видѣ. Ты оскорбленъ, во-первыхъ, въ эстетическихъ чувствахъ своихъ, а во-вторыхъ, въ гордости: какъ, дескать, къ такому великому человѣку могъ войти такой пошлый чортъ? Нѣтъ, въ тебѣ таки есть эта романтическая струйка, еще осмѣянная Бѣлинскимъ.“

Только изрѣдка, какъ будто нечаянно, между двумя „лакейскими“ выходками, ропаютъ онъ какое-нибудь слово, которое вдругъ напоминаетъ Ивану, съ кѣмъ онъ имѣетъ дѣло. И какъ будто выглядываетъ изъ-за „человѣческаго“ лица другое:

— „Все, что у васъ есть — есть и у насъ, это ужъ я тебѣ по дружбѣ одну тайну нашу открываю, хоть и запрещено.“

Здѣсь чувствуется недосказанное откровенеіе изъ области мышленія, — самой послѣдней, дальней, сумеречной, до которой когда-либо достигалъ взоръ человѣческій. Это — отвлеченнѣйшая діалектика, „критика познанія“, претворившаяся въ кровь и плоть, въ боль и страсть, въ смѣхъ и ужасъ. Такія нумеральныя мысли или только тѣни, отраженія мыслей должны были смущать Гете, когда создавалъ онъ своихъ *Матерей* во второй части Фауста, и Канта, когда обдумывалъ онъ свою „трансцендентальную эстетику“.

Иванъ порою не выдерживаетъ, — вдругъ забываетъ, что Чортъ „не можетъ ему сказать ничего новаго“, — и любопытствуетъ, разспрашиваетъ:

— „Есть Богъ или нѣтъ? — со свирѣпою настойчивостью крикнулъ Иванъ.“

— А, такъ ты серьезно? — Голубчикъ мой, ей-Богу, не знаю. Вотъ великое слово сказать.

— „Не знаешь, а Бога видишь? Нѣтъ, ты не самъ по себѣ, ты — я, ты есть я и болѣе ничего! Ты — дрянь, ты — моя фантазія!“

Но онъ сердится только потому, что въ

тайнѣ чувствуетъ себя неправымъ: вѣдь, несмотря на пошлый каламбуръ, этимъ циническимъ „не знаю“ Чортъ отвѣтилъ ему на вопросъ о Богѣ — праздный, „не научный“ вопросъ — самымъ окончательнымъ словомъ науки. Это „не знаю“ есть неизбѣжный, мертвый и умерщвляющій плодъ съ Древа Познанія, не соединеннаго съ Древомъ Жизни.

Фридрихъ Нитче, даже въ то время, когда уже преодолѣлъ, — какъ, по крайней мѣрѣ, ему самому казалось, — всѣ прочія метафизическія „переживанія“, не могъ отдѣлаться лишь отъ одного изъ нихъ, — самага давняго и упорнаго, которое преслѣдовало его всю жизнь, и котораго онъ такъ боялся, что, по собственному признанію, почти никогда о немъ не говорилъ. Однажды Заратустрѣ является карликъ, отвратительный „горбунъ“, духъ „земной тяжести“, и напоминаетъ ему объ этомъ непобѣжденномъ, метафизическомъ бредѣ, о „вѣчныхъ возвращеніяхъ“. Заратустра, ничего не возражая ему, охваченный ужасомъ и омерзѣніемъ, падаетъ на землю, какъ мертвый.

Замѣчательно, что даже у людей, чуждыхъ всякой метафизики (напримѣръ, у Ал. Толстого, Диккенса), иногда бываетъ это странное, темное и все-таки поразительно-ясное, опредѣленное чувство, которое вдругъ выдѣляетъ изъ жизни какое-нибудь сцѣпленіе, повидимому, совершенно ничтожныхъ случайностей („И такъ-же шелъ жидъ бородатый, и такъ-же шумѣла вода“ у Ал. Толстого, — „паукъ въ паутинѣ“ у Нитче) и предостерегается явственно: „все это ужъ было когда-то“. — Тѣ, кому знакомо это въ высшей степени реальное и въ то-же время фантастическое чувство, сразу поймутъ, о чемъ я говорю, — остальнымъ нельзя объяснить никакими словами. Кажется, у Нитче чувство это было чрезвычайно, до болѣзненности развито и связано съ послѣдними корнями его религіознаго творчества.



— „... Ты думаешь все про нашу теперешнюю землю,—говорит Чортъ Ивану,—да вѣдь, теперешняя земля, можетъ, сама-то билліонъ разъ повторялась; ну, отживала, леденѣла, трескалась, разсыпалась, разлагалась на составныя начала, опять вода, яже бѣ надъ твердію, потомъ опять комета, опять солнце, опять изъ солнца земля, — вѣдь это развитіе, можетъ, *уже безконечно разъ повторяется, и все въ одномъ и томъ-же видѣ до черточки*. Скучища неприличнѣйшая...”

— „Я вамъ откровенно скажу“, — признается однажды Свидригайловъ Раскольникову „съ удивительнымъ выраженіемъ простодушія“, — „очень скучно“!

И въ грязненькомъ „трактирѣ на канавѣ, съ сиплымъ органчикомъ“, куда заходитъ иногда Версиковъ отъ „скуки, отъ ужасной душевной скуки“, онъ говоритъ Подростку:

— „Прикажу Лучію. Я люблю торжественность скуки.“

Эта метафизическая *скука*—страшнѣе всѣхъ человѣческихъ несчастій и страданій. Въ этой „земной тяжести“, въ этой здѣшней скукѣ есть нѣчто неземное, нездѣшнее, какъ-бы перевозданное, связанное съ такимъ, напримѣръ, тоже „метафизическимъ бредомъ“ о вѣчности.

— „Намъ вотъ все представляется вѣчность, какъ идея, которую понять нельзя, что-то огромное-огромное! Да почему-же не-премѣнно огромное? И вдругъ, вмѣсто всего этого, представьте себѣ, будетъ тамъ одна комнатка, этакъ въ родѣ деревенской бани, закоптѣлая, а по всѣмъ угламъ пауки,—и вотъ и вся вѣчность. Мнѣ, знаете, въ этомъ родѣ иногда мерещится.“

Свидригайловъ понимаетъ, конечно, не хуже позитивистовъ, что „пауки“ и „баня“—только „феномены“, явленія, что ихъ не можетъ быть въ области непознаваемаго—нуменовъ. Но, вѣдь вотъ: „все, что у васъ, есть и у насъ“,—явленія—только символы, только знаменія того, что за ними.

— „И неужели, неужели вамъ ничего не представляется утѣшительнѣе и справедли-вѣе этого!—съ болѣзненнымъ чувствомъ вскрикнулъ Раскольниковъ.“

— „Справедливѣе? А почему знать, можетъ быть, это и есть справедливое, и, знаете, я-бы такъ нарочно сдѣлалъ,—отвѣтилъ Свидригайловъ, неопредѣленно улыбаясь.

„Какимъ-то холодомъ охватило вдругъ Раскольникова при этомъ безобразномъ отвѣтѣ“.

Отвѣтъ конечно — безобразный, хотя, по своему, нуменальный, бездонно-глубокій.

И, можетъ быть, дѣйствительно, холодъ, охватившій Раскольникова,—нездѣшній: какъ бы холодъ міровыхъ пространствъ, гдѣ

Страшно, страшно поневолѣ  
Средь невѣдомыхъ равнинъ.

Это—ужасъ „вѣчныхъ возвращеній“, повтореній, о которыхъ Чортъ говоритъ Ивану, карликъ—Заратустрѣ, это — скука „закоптѣлой бани съ пауками по угламъ“,—безконечнаго однообразія въ разнообразіи космическихъ явленій, — восходовъ и закатовъ, приливовъ и отливовъ, загораній и потуханій солнцъ, это—унылая „*Лучія*“ на сипломъ органчикѣ, „торжественность скуки“, которая слышится порою и въ шумѣ волнъ морскихъ, и въ голосахъ ночного вѣтра:

О чемъ ты воешь, вѣтръ ночной?  
О чемъ такъ сѣтуешь безумно?  
.....  
Понятнымъ сердцу языкомъ  
Твердишь о непонятной мукѣ,  
И ноешь, и взрываешь въ немъ  
Порой неистовые звуки.  
О, страшныхъ пѣсенъ сихъ не пой  
Про древній хаосъ, про родимый!  
Какъ жадно міръ души ночной  
Внимаетъ повѣсти любимой.  
Изъ смертной рвется онъ груди  
И съ безпредѣльнымъ жаждетъ слиться.  
О, бурь уснувшихъ не буди,—  
Подъ ними хаосъ шевелится!

Иванъ, какъ ни старается презирать „Лакея“, „Приживальщика“, все-таки иногда чувствуетъ подъ словами его, несмотря на всю



ихъ внѣшнюю смердяковскую пошлость, эти „неистовые звуки“, этотъ „шевелиющийся хаосъ“. Не показываетъ-ли Сатана своихъ „опаленныхъ крыльевъ“, своего „краснаго сіянія“, не вырастаетъ-ли онъ, въ глазахъ Ивана, до невыносимаго величія и ужаса, „гремя и блистая“, — хотя-бы въ этомъ, какъ-будто невольно сорвавшемся, признаніи:

— „Я былъ при томъ, когда умершее на крестѣ Слово восходило въ небо, неся на персяхъ Своихъ душу одесную распятаго разбойника, я слышалъ радостные взвизги херувимовъ, поющихъ и вопіющихъ „осанна“, и громовой вопль восторга серафимовъ, отъ котораго потряслось небо и все мірозданье. И вотъ, клянусь-же всѣмъ, чтò есть свято, я хотѣлъ примкнуть къ хору и крикнуть со всѣмъ „осанна“. Уже слетало, уже рвалось изъ груди...“

Но тутъ, какъ-будто щадя свою жертву до времени, снова прячется онъ за „человѣческую, слишкомъ человѣческую“ маску и кончаетъ кажущейся пошлостью:

„... я, вѣдь ты знаешь, очень чувствителенъ и художественно воспріимчивъ. Но здравый смыслъ, — о, самое несчастное свойство моей природы, — удержалъ меня и тутъ въ должныхъ границахъ, и я пропустилъ мгновеніе! Ибо чтò-же, подумалъ я въ ту-же минуту, что-же бы вышло послѣ моей-то „осанны?“ Тотчасъ-бы все угасло на свѣтѣ и не стало-бы случаться никакихъ происшествій. И вотъ, единственно по долгу службы и по соціальному моему положенію, я принужденъ былъ задавить въ себѣ хорошій моментъ и остаться при пакостяхъ. Честь добра кто-то беретъ всю себѣ, а мнѣ оставлены въ удѣлъ только пакости...“

И снова, подъ внѣшнею, тонкою, прозрачною корою насмѣшки и пошлости, мысль углубляется до нуменальной бездны:

„Я вѣдь знаю, тутъ есть секретъ, но секретъ мнѣ ни за что не хотятъ открыть, по-

тому что я, пожалуй, тогда, догадавшись, въ чемъ дѣло, рявкну „осанну“, и тотчасъ исчезнетъ необходимый минусъ, и начнется во всемъ мірѣ благоразуміе, а съ нимъ, разумѣется, и конецъ всему... Но пока это не произойдетъ,—пока не открытъ секретъ, для меня существуютъ двѣ правды, одна тамошняя, ихняя, мнѣ пока совѣсть неизвѣстная, а другая моя. И еще неизвѣстно, которая будетъ почище...“

Самъ „великій и умный Духъ пустыни“, Свѣтоносящій, могъ-ли бы сказать Ивану что либо страшнѣе, нуменальнѣе, неожиданнѣе, чѣмъ эти слова о двухъ сосуществующихъ, вѣчно-соединяемыхъ и несоединимыхъ правдахъ, — какъ тотчасъ затѣмъ Чортъ объясняетъ, этимъ и заключая свою бесѣду, — о правдѣ Богочеловѣка и Человѣкобога, Христа и Антихриста? Отъ соприкосновенія, столкновенія этихъ „двухъ правдъ“ родился огонь, раскалившій „горнило сомнѣній“, черезъ которое прошла „осанна“ и самого Достоевскаго. Онъ такъ прямо и сопоставляетъ свою собственную „осанну“ съ „осанною“ Чорта. Въ одномъ изъ своихъ предсмертныхъ дневниковъ, обращаясь къ представителю русскихъ либераловъ, позитивистовъ и западковъ, К. Д. Кавелину,—Достоевскій говоритъ:

„... Вы-бы могли отнестись ко мнѣ, хотя и научно, но не столь высокоумно, по части философіи, хотя философія и не моя специальность. *И въ Европѣ такой силы атеистическихъ выраженій нѣтъ и не было.* Стало быть, не какъ мальчикъ-же я вѣрую во Христа и Его исповѣдую, а черезъ большое *горнило сомнѣній* моя осанна прошла, какъ говорить у меня-же, въ томъ-же романѣ, чортъ.“

Эти „двѣ правды“ всегда сосуществовали и для Л. Толстого, не въ его сознаніи, а только въ ясновидѣніи. Но никогда не имѣлъ онъ силы и мужества, подобно Достоевскому, заглянуть имъ обѣимъ прямо въ глаза.

Впрочемъ, и у Достоевскаго самый силь-



ный герой не выноситъ этого созерцанія обѣихъ правдъ вмѣстѣ: Иванъ бросаетъ въ Чорта стаканомъ „по-женски“, какъ-будто испугавшись, что тотъ наконецъ дѣйствительно скажетъ ему нѣчто „новое“, слишкомъ новое. Кажется, и самъ Достоевскій этого созерцанія не вынесъ, не сказалъ, по крайней мѣрѣ. Намъ не сказалъ своего послѣдняго рѣшающаго слова о „двухъ правдахъ.“ Во всякомъ случаѣ, большей тайны, чѣмъ эта, для него не было въ мірѣ.—Да и есть-ли вообще большая тайна для насъ и для всего человѣчества?

Когда прибѣгаетъ Алеша съ извѣстіемъ, что Смердяковъ повѣсился только что, то есть, во время бесѣды Чорта съ Иваномъ, — тотъ почти не удивленъ и говоритъ спокойно: „А вѣдь я зналъ, что онъ повѣсился.“

— „Отъ кого-же?

— „Не знаю, отъ кого. Но я зналъ... Да, онъ мнѣ сказалъ. Онъ сейчасъ еще мнѣ говорилъ...“

— „Онъ тебя испугался, тебя, голубя“, — продолжаетъ Иванъ задумчиво и безсвязно, какъ въ бреду. — „Ты „чистый херувимъ.“ Херувимъ... Громовой вопль восторга серафимовъ! Что такое серафимъ? Можетъ быть цѣлое созвѣздіе? А можетъ быть, все-то созвѣздіе есть всего только какая-нибудь химическая молекула...“

Алеша слушаетъ и ужасается не одному бреду, болѣзни Ивана, но и чему-то дѣйствительному, реальному, *новому*, что онъ смутно чувствуетъ въ немъ, въ теперешнемъ, какъ-будто на Алешу вѣетъ звѣздною стужей, холодомъ страшныхъ міровыхъ пространствъ, въ которыхъ только что побывалъ Иванъ. И въ эту минуту, въ сравненіи съ нимъ, съ его „глубокою совѣстью“, заглянувшей „по ту сторону добра и зла“, какимъ кажется маленькимъ ученикъ „святого“ старца Зосимы, — такой добрый, весь теплый, весь живой, земной, земляной, посясторонній. Онъ говоритъ

Ивану почти съ такимъ-же ничего не понимающимъ, грубымъ, циническимъ состраданіемъ, какъ нигилистъ Раскольниковъ Свидригайлову:

— „Братъ, ты вѣрно ужасно боленъ... Сядь, сядь, ради Бога, на диванъ. Ты въ бреду, прилягъ на подушку, вотъ такъ. Хочешь, полотенце мокрое къ головѣ? Можетъ, лучше станетъ?“

Иванъ и безъ Алеши знаетъ, что онъ боленъ, что онъ въ бреду; но отъ *одного-ли* бреда, отъ *одной-ли* болѣзни зависить та увѣренность, съ которой онъ теперь утверждаетъ:

— „Это не сонъ! Нѣтъ, клянусь, это былъ не сонъ,—это все сейчасъ *было!*“

Какъ-же, однако, въ концѣ концовъ, для Достоевскаго, для самого читателя: сонъ это или не сонъ? было это или не было?

Я, впрочемъ, самъ почти готовъ сознаться въ нелѣпости, несовременности, и даже, такъ сказать, въ непристойности моего вопроса. Ну, стоитъ-ли, въ самомъ дѣлѣ, жить въ началѣ двадцатаго вѣка, чтобы подымать по такому поводу вопросъ о „соприкосновеніи мірамъ инымъ“, — чтобы допускать, хотя-бы на одну „десятитысячную долю“, возможность чего-то реальнаго въ появленіи даже не сатаны „съ опаленными крыльями“, „гремящаго и блистающаго“, а самаго пошлаго, устарѣлаго чорта „съ гладкимъ, какъ у датской собаки, хвостомъ“? Бредъ такъ бредъ, — „мокрое полотенце на голову“ и кончено.

Не могъ-ли бы однако Чортъ и намъ, просвѣщеннымъ читателямъ, возразить точно такъ-же, какъ онъ возражаетъ Ивану:

— „По азарту, съ какимъ ты отвергаешь меня,—я убѣждаюсь, что ты все-таки въ меня вѣришь.“

— „Нимало! На сотую долю не вѣрю!

— „Но на тысячную вѣришь. Гомеопатическія-то доли вѣдь самыя, можетъ быть, сильныя. Признайся, что вѣришь, ну, на десяти тысячную...“



— „Ни одной минуты! — яростно вскричалъ Иванъ. — Я, впрочемъ, желалъ-бы въ тебя повѣрить! — странно вдругъ прибавилъ онъ.

— „Эге! Вотъ, однако, признаніе! Но я добръ, я тебѣ и тутъ помогу. Слушай: это я тебя поймалъ, а не ты меня! Я нарочно тебѣ твой-же анекдотъ разсказалъ, который ты уже забылъ, чтобы ты окончательно во мнѣ разувѣрился.

— „Лжешь! Цѣль твоего появленія увѣрить меня, что ты есть!

— „Именно. Но колебанія, но безпокойство, по борьба вѣры и невѣрія, — это вѣдь такая иногда мука для совѣстливаго человѣка, вотъ какъ ты, что лучше повѣситься. Я, именно зная, что ты капельку вѣришь въ меня, подпустилъ тебѣ невѣрія уже окончательно, разсказавъ этотъ анекдотъ. *Я тебя возжу между вѣрой и безвѣріемъ попеременно, и тутъ у меня своя цѣль.* Новая метода-съ: вѣдь когда ты во мнѣ совсѣмъ разувѣришься, то тотчасъ меня-же въ глаза начнешь увѣрять, что я не сонъ, а есмь въ самомъ дѣлѣ, — я тебя ужъ знаю: вотъ я тогда и достигну цѣли. А цѣль моя благородная. Я въ тебя только крохотное сѣмячко вѣры брошу, а изъ него вырастетъ дубъ...”

Не кажется-ли, что этотъ Чортъ, несмотря на свой собачій хвостъ и на то, что „философія не его спеціальность“, — все-таки не безъ пользы для себя прочелъ „Критику чистаго разума?“ Вольтеріанцы XVIII и нашего вѣка (потому что и въ нашъ вѣкъ ихъ не мало, хотя уже и подъ другими именами), эти „философы безъ математики“, — какъ выражался Галлей, другъ Ньютона, — конечно справились-бы съ подобнымъ Чортомъ безъ особенной трудности. Но, можетъ быть, умамъ, нѣсколько болѣе точнымъ, *критическимъ*, болѣе склоннымъ къ послѣдней, математической достовѣрности, чѣмъ „вольтеріанцы“, — умамъ, вродѣ Паскаля и Канта, пришлось-бы таки побороться, „помужествовать“ съ этимъ *призракомъ*,

чтобы истребить „десятитысячную долю“ сомнѣнія или вѣры, которую онъ внушаетъ.

Не говоря уже о романтикахъ, даже такой любитель всего простого, близкаго, естественнаго, реальнаго, какъ Гете, иногда, чувствуя, что пошлость и плоскость современной Европы становятся для него невыносимыми, въ поискахъ за сверхъестественнымъ, если не утѣляющимъ, то, по крайней мѣрѣ, обманывающимъ религіозную жажду, уходилъ въ Средніе Вѣка или въ классическую древность. Достоевскій первый и донынѣ единственный изъ великихъ писателей новыхъ временъ имѣлъ силу, оставаясь въ современной дѣйствительности, преодолѣть и претворить ее въ нѣчто болѣе таинственное, чѣмъ всѣ легенды прошлыхъ вѣковъ; первый онъ попялъ, что кажущееся самымъ пошлымъ, плоскимъ и плотскимъ граничить съ самымъ духовнымъ, какъ онъ выражался „фантастическимъ“, — то-есть, религіознымъ; первый сумѣлъ найти родники сверхъестественнаго не въ удаленіи, а въ погруженіи до конца въ самое естественное, реальное, дѣйствительное, — въ „самую сущность дѣйствительнаго“, какъ онъ говоритъ.

Не въ отвлеченныхъ умозрѣніяхъ, а въ точныхъ, достойныхъ современной науки опытахъ надъ человѣческими душами, показалъ Достоевскій, что всемірно-историческая работа, начавшаяся съ Возрожденія и Реформаціи, работа исключительно-научной, критической, разлагающей, разрушающей мысли, если не завершилась, то уже завершается, что эта „дорога вся *до конца* пройдена, такъ что дальше итти некуда“, что не только Россія, но и вся Европа „дошла до какой-то окончательной точки и колеблется надъ бездною“. Вмѣстѣ съ тѣмъ показалъ онъ, съ уже почти совершенною, почти *нашею* ясностью сознанія, неизбѣжный поворотъ къ работѣ новой мысли, — созидающей, соединяющей, символической, религіозной.



Всѣ успокоительные покровы омертвѣлой, богословской и метафизической догматики были сдернуты или разорваны критикой познанія. Но за этими покровами оказалась не мертвая пустота, не безразличная плоскость, какъ предполагали легкіе скептики XVIII вѣка съ ихъ легкимъ отрицаніемъ, а живая и притягивающая бездна, самая живая и самая притягивающая изъ всѣхъ, когда-либо передъ человѣческимъ взоромъ обнажавшихся безднъ. Разрушеніе догматики не только не вредитъ, а болѣе чѣмъ что-либо содѣйствуетъ возможности истинной религіи. Суевѣрные, баснословные призраки утрачиваютъ свою реальность, но сама реальность становится уже не баснословною, а лишь *условною*, не суевѣрною,—а лишь *невѣрною*, и потому-то именно тѣмъ болѣе, болѣе, чѣмъ когда-либо,—призрачной. Религіозные и метафизическіе сны теряютъ свою вещественность, но сама явь становится „вещественной, какъ сонъ“. Насколько страшнѣе, насколько безобразнѣе дантовскаго Ада, въ которомъ все-таки есть же хоть какая-нибудь справедливость, то-есть религіозное благообразіе,—эти неосвященные уже никакою религіей, безобразные „сны на яву“, столь фантастическій и однако столь реальный бредъ Заратустры о „вѣчныхъ возвращеніяхъ“, бредъ Свидригайлова о „закоп-тѣлой банѣ съ пауками“. Развѣ можно, въ самомъ дѣлѣ, жить съ такимъ бредомъ, съ такимъ слѣпымъ и глухимъ, бессмысленнымъ ужасомъ въ душѣ, на который наука отвѣчаетъ только своимъ циническимъ: „пойдите къ доктору“, — или-же мертвымъ, сухимъ и короткимъ, какъ ударъ лба объ стѣну: „не знаю“?—Нѣтъ, послѣ четырехвѣковой работы критической мысли міръ не остался такимъ страшнымъ и загадочнымъ, какъ былъ: онъ сдѣлался еще страшнѣе, еще загадочнѣе. Несмотря на всю свою наружную плоскость и пошлость, дѣйствительно, — какъ замѣтилъ Достоевскій — „граничащую почти съ фан-

тастическимъ“, такъ что древній грекъ могъ-бы сказать современному европейцу средняго уровня то, что Иванъ говоритъ лакею Смердякову: „мнѣ кажется, что ты сонъ, что ты призракъ“,—несмотря на эту пошлость, міръ, какъ показалъ Достоевскій, никогда еще не былъ, если не такимъ религіознымъ, то такимъ созрѣвшимъ, готовымъ къ религіи, какъ въ наше время, и притомъ къ религіи уже окончательной, завершающей всемірно-историческое развитіе, отчасти исполненной въ первомъ — и предсказанной во второмъ пришествіи Слова.

Въ самомъ дѣлѣ, современному европейскому человѣчеству предстоитъ неминуемый выборъ одного изъ трехъ путей: первый — окончательное выздоровленіе отъ болѣзни, которую людямъ пришлось-бы назвать въ такомъ случаѣ „Богомъ“, выздоровленіе въ пошлости большей, чѣмъ современная, потому-что теперь все-таки они еще страдаютъ: вѣдь даже и такой лакей, какъ Смердяковъ, въ концѣ концовъ не выдержалъ, повѣсилъ, окончательное-же позитивное выздоровленіе отъ „Бога“ возможно лишь въ совершенной, нынѣ только смутно предчувствуемой пошлости соціальной вавилонской башни, всечеловѣческаго „муравейника“; второй путь — гибель отъ этой-же болѣзни въ окончательномъ упадкѣ, вырожденіи, „декадентствѣ“, въ безуміи Нитче и Кириллова, проповѣдниковъ Человѣкобога, который будто-бы уничтожить Богочеловѣка; и, наконецъ, третій путь — религія послѣдняго великаго соединенія, великаго Символа, религія Второго, уже не тайнаго, скрытаго, какъ Первое, а явнаго Пришествія въ силѣ и славѣ,—религія Конца.

Здѣсь, впрочемъ, должно сдѣлать оговорку: собственно Достоевскій или дѣйствительно не признавалъ, или только дѣлалъ видъ, что не признаетъ значенія для собственныхъ религіозныхъ мыслей, сокровеннѣйшей и глубочайшей мысли христіанства,—мысли о Кон-



цѣ, о Второмъ Пришествіи, которое завершить и восполнить Первое, о царствѣ Духа, грядущемъ послѣ царства Сына: *„еще многое имѣю сказать вамъ, но вы теперь не можете вмѣстить; когда-же придетъ Онъ, Духъ истины, то наставитъ васъ на всякую истину: ибо не отъ Себя говоритъ будетъ, но будетъ говорить, что услышите, и будущее возвеститъ вамъ; Онъ прославитъ меня, потому что отъ Моего возьметъ и возвеститъ вамъ.“* (Іоанна XVI, 12—14).—Если Достоевскій и думалъ о второмъ пришествіи, то все-таки онъ больше думалъ о первомъ, чѣмъ о второмъ; больше думалъ о царствѣ Сына, чѣмъ о царствѣ Духа; больше вѣрилъ въ Того, Кто былъ и есть, чѣмъ въ Того, Кто былъ, есть и будетъ; то, что люди уже „вмѣстили“, для Достоевскаго заслоняло то, что они еще *„теперь не могутъ вмѣстить.“*

Новую религіозную жажду, которую и самъ онъ разжигалъ до невыносимаго страданія всѣмъ огнемъ, какой только былъ у него, — хотѣлъ онъ утолить не новымъ виномъ, не изъ новыхъ мѣховъ,—виномъ, не претвореннымъ въ кровь, водой, не претворенной въ вино.

Онъ только загадалъ намъ свои загадки: отънеобходимости разгадывать ихъ, его самого едва отдѣлялъ волосокъ. Насъ теперь уже ничто не отдѣляетъ отъ этой необходимости. Мы стоимъ лицомъ къ лицу съ нею: мы должны или разгадать эти загадки, или погибнуть.

## VII.

Во взглядѣ такъ называемыхъ „эстетовъ“ на красоту, въ ихъ исповѣданіи: „искусство для искусства“ есть нѣчто, можетъ быть, и вѣрное, но недостаточно стыдливое.—Красота любить, чтобы видѣли ее, но не любить, чтобы на нее указывали. Красота, говорю я, стыдлива; кажется, это—вообще самое стыдливое, что только есть въ мірѣ; это—какъ-бы

стыдъ Бога, Который покрываетъ послѣднюю тайну и наготу Свою полупрозрачнымъ покровомъ явленій.

Во взглядѣ эстетовъ на красоту есть также нѣчто недостаточно гордое.—Красота любить, чтобы ей служили, но и сама любить служить. Величайшіе художники иногда заставляютъ красоту служить, какъ будто даже приносятъ или готовы принести ее въ жертву чему-то высшему, потому что они знаютъ, что въ самую послѣднюю минуту передъ жертвеннымъ закланіемъ, какъ Ифигенія подъ ножомъ отца своего Агамемнона, красота становится всего прекраснѣе; правда,—въ ту-же послѣднюю минуту, большею частью, боги чудомъ спасаютъ ее,—какъ Ифигенію, переносятъ на недоступные берега, гдѣ она и становится ихъ возлюбленною бессмертною дочерью.

Одно изъ совершеннѣйшихъ созданій эллинскаго духа, именно то, въ которомъ отразился онъ всего глубже и яснѣе,—трагедія,—вышло изъ религіознаго таинства и въ продолженіе всего своего развитія сохраняло живую связь съ религіей, такъ что трагическое дѣйствіе было наполовину богослуженіемъ, театр—наполовину храмомъ. Точно такъ-же и все греческое искусство въ свою цвѣтущую пору служило религіи. Только тогда, когда отъ прикосновенія болѣе грубой и внѣшней римской культуры эта связь искусства съ религіей была порвана, когда боговъ, отъ которыхъ уже отлеталъ духъ жизни, стали собирать въ пантеоны, въ музеи, въ дворцы міродержавныхъ кесарей, какъ предметы роскоши и наслажденія, когда истощились явленія прекраснаго,—начались слова о прекрасномъ, начался александрійскій „эстетизмъ“, „искусство для искусства“, искусство, какъ религія. И это исповѣданіе, порождаемое безплодіемъ и порождающее безплодіе, было предзнаменованіемъ римскаго упадка, вырожденія, „декадентства.“



Въ столь неумѣломъ, дѣтскомъ, но уже символическомъ, соединяющемъ лепетъ христіанской катакомбной стѣнописи снова завязывается порванная связь искусства съ религіей, и становится все живѣе, осязательнѣе, — отъ первыхъ подземныхъ базиликъ, отъ галилейскихъ сказаній о Добромъ Пастырѣ, до уходящихъ въ небо готическихъ иглъ средневѣковыхъ соборовъ, до „священныхъ дѣйствъ“, мистерій, изъ которыхъ вышла новая драма.

Итальянское Возрожденіе какъ будто опять разрушило, — на самомъ дѣлѣ, оно только *переродило* эту связь. Ликъ Христа въ леонардовой *Тайной Вечери* — не ликъ того Христа, чей намѣстникъ — римскій папа, все равно Григорій Гильдебрантъ или Александръ Борджіа; „пророки и сибиллы“ на потолокъ Сикстинской часовни — ветхозавѣтные праотцы и праматери не въ католической церкви осуществившагося или могущаго осуществиться Новаго Завѣта. Оба великихъ носителя религіознаго духа Возрожденія, — Леонардо и Микель-Анжело — ближе намъ и, по всей вѣроятности, будутъ еще ближе нашимъ потомкамъ, чѣмъ своимъ современникамъ. Оба они углубили и укрѣпили связь искусства съ религіей, по не съ религіей настоящаго, а съ религіей будущаго.

Во всякомъ случаѣ, ни тотъ, ни другой не вмѣщаются въ предѣлахъ „искусства для искусства“; они — больше, чѣмъ художники. Микель-Анжело — ваятель, живописецъ, и въ самой живописи ваятель, зодчій Св. Петра, строитель флорентинскихъ военныхъ укрѣпленій, любовникъ Викторіи Колонны, поэтъ, ученый, мыслитель, пророкъ. Но и онъ кажется почти ограниченнымъ, по сравненію съ Леонардо. Художественныя созданія и необъятные научные дневники Леонардо, до послѣдняго времени не изслѣдованные и не оцѣненные, по недостатку равно всеобъемлющаго научнаго ума, — даютъ лишь слабое по-

пятіе о дѣйствительной мѣрѣ силъ его. Кажется, никто никогда не уносилъ съ собою въ гробъ такой тайны заключенныхъ въ существѣ человѣческомъ, сверхчеловѣческихъ возможностей, какъ онъ.

Рафаэль, точно испугавшись этого неимовернаго наслѣдства, принялъ изъ него во владѣніе только самую малую и легкую часть. Онъ безконечно съузилъ и сосредоточилъ кругъ своего созерцанія; онъ уже стремился только къ возможному и зато, дѣйствительно, достигъ его; онъ захотѣлъ быть только художникомъ и зато дѣйствительно былъ имъ, въ болѣе совершенной мѣрѣ, чѣмъ Леонардо и Микель-Анжело. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ Рафаэлѣ, въ этомъ „счастливомъ мальчикѣ“, — „fortunato garzon“, по выраженію Франціи, — совершился перевалъ черезъ великій всемірно-историческій горный кряжъ Возрожденія, — кончился подъемъ, начался спускъ. Рафаэль сдѣлалъ возможнымъ явленіе такого „эстета“, предвозвѣстника нашей современной эстетической сытости и пошлости, какъ Пьетро Аретино, который проглядѣлъ Леонардо, вышутилъ Микель-Анжело и обоготворилъ Тиціано, — въ качествѣ воплотителя „чистой красоты“, *искусства не для религіи, а какъ религіи*, единственно положительной, позитивной, эпикурейской, безбожной религіи наслажденія, — „искусства для искусства“.

У Л. Толстого и Достоевскаго есть двѣ черты, которыя сближаютъ ихъ съ великими начинателями всякаго „возрожденія“.

Во-первыхъ, искусство обоихъ находится въ связи съ религіей, именно, съ религіей не настоящаго, а будущаго. Во-вторыхъ, оно не вмѣщается въ предѣлахъ искусства, какъ самодовлѣющей религіи, такъ называемаго „чистаго искусства“. Оно естественно и невольно переступаетъ за эти предѣлы, выходитъ изъ нихъ.

Слабость и ошибка Л. Толстого не въ томъ,



что онъ хотѣлъ быть больше, но только въ томъ, что въ своихъ усиліяхъ стать больше, онъ иногда становился меньше, чѣмъ художникъ,—не въ томъ, что онъ хотѣлъ служить искусствомъ Богу, но только въ томъ, что онъ иногда служилъ не своему, а чужому Богу. Однако-же въ немъ и въ такомъ, каковъ онъ есть, уже чувствуется дѣйствительная, хотя еще и неосуществленная *возможность* болѣе глубокаго, чѣмъ чисто-художественное, религіознаго созерцанія и дѣйствія. Именно въ этой вѣчной внутренней борьбѣ и боли, въ этой неутоленности, неутолимости славою *только* художника, въ этомъ небываломъ самоумерщвлении, самоубійствѣ генія не заключается-ли истинное трагическое величіе и слава Л. Толстого? Вѣдь даже *только* хотѣть,—иногда признакъ величія; одинъ долженъ сначала *только* хотѣть, чтобы другой могъ хотѣть и совершить.

Что касается Достоевскаго, то уже совершенно, кажется, ясно, что его созданія такъ же мало удовлетворяютъ „эстетовъ“, поклонниковъ „чистой красоты“. „искусства для искусства“, какъ и противниковъ ихъ, ищущихъ въ прекрасномъ только полезнаго, добраго,—которымъ всегда будетъ казаться Достоевскій „жестокимъ талантомъ“. Онъ уже не только носилъ въ себѣ, но въ значительной мѣрѣ и осуществилъ одну изъ великихъ религіозныхъ возможностей нашего времени,—хотя и не ту, что была въ Л. Толстомъ, однако не меньшую: не только хотѣлъ, но и былъ, хотя, можетъ быть, не въ такой степени, какъ этого хотѣлъ, предвозвѣстителемъ новой религіи,—воистину былъ пророкомъ.

Понятно недоумѣніе одного изъ благочестивыхъ папъ передъ безчисленнымъ множествомъ голыхъ человѣческихъ тѣлъ на потолкѣ и на запрестольной стѣнѣ Сикстинской капеллы. Папа не понималъ, что тѣла эти — святые, духовные или, по крайней мѣрѣ, должны быть духовными. Можетъ

быть, испыталъ онъ чувство, нѣсколько похожее на то, которое испытываетъ князь Андрей при видѣ „огромнаго количества бахрающихся голыхъ тѣлъ“ въ грязномъ пруду на Смоленской дорогѣ,—чувство ужаса и отвращенія къ человѣческому тѣлу, „человѣческому мясу“.

Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь именно здѣсь, въ Сикстинской капеллѣ, Микель-Анжело впервые съ такою небывалою смѣлостью обнажилъ человѣческую плоть отъ тысячелѣтняго христіанскаго покрыва, впервые снова, послѣ древнихъ, заглянулъ въ бездну плоти, въ эту „пучину“ и „непостижимость“, какъ выражается Л. Толстой. И въ лицахъ голыхъ, пляшущихъ, точно опьяненныхъ отроковъ, стихійныхъ демоновъ вокругъ среднихъ ветхозавѣтныхъ картинъ Сикстинской часовни и въ лицѣ Моисея въ San-Pietro in Vincoli, въ этомъ страшномъ, нечеловѣческомъ лицѣ, съ чудовищными рогами, вмѣсто лучей, въ которомъ есть нѣчто, напоминающее сатировъ, козлиное, — впервые снова пробуждается незапамятно-древняя, вѣчно юная арійская дума о соединеніи божескаго и звѣрскаго, „о Божьей твари“, о Богѣ-Звѣрѣ. Эти полу-боги, полу-звѣри, въ которыхъ естественное доведено до сверхъ-естественнаго, эти существа съ исполинскими мышцами и мускулами, у которыхъ „видно только лицо и тѣло, а души иногда какъ будто вовсе не видно“, слишкомъ плотскія, плотянныя, кровяныя, мясистыя, словно задушенныя плотью и кровью, обремененныя грознымъ оргійнымъ избыткомъ животной жизни, какъ „Ночь“ и „Утро“ Медичейской гробницы, „Кумская Сибилла“, „Скиѣскіе Плѣнники“—словно хотятъ и не могутъ проснуться отъ бреда, съ неимовернымъ и все-таки тщетнымъ порывомъ стремятся къ мысли, къ сознанію, къ одухотворенію, къ освобожденію отъ плоти, отъ камня, отъ вещества, которымъ они связаны. Нѣтъ ничего менѣе христіанскаго и болѣе желающаго быть христіанскимъ.



Какъ въ бездну плоти — Микель-Анжело, такъ заглянулъ Леонардо въ противоположную и равную бездну духа. Онъ какъ будто вышелъ изъ того, къ чему только шелъ Микель-Анжело.

У всѣхъ созданий Леонардо — „тѣла духовныя“, доведенныя до такой степени тонкости, прозрачности, что кажется, горящій въ нихъ духъ насквозь просвѣчиваетъ, — тѣла какъ будто вовсе не видно, виденъ только духъ, — „тѣла своего они на себѣ почти не чувствуютъ“. Карикатуры Леонардо на людей и животныхъ, эти лица, полныя дьявольскимъ уродствомъ, такъ-же какъ другія лица въ его рисункахъ, полныя ангельскою прелестью, въ которыхъ, по выраженію Достоевскаго, — „тайна земная соприкасается со звѣздною“, похожи на сновидѣнія, на призраки; но это призраки математически-яснаго и точнаго построения, призраки съ плотью и кровью, самые фантастическіе и въ то-же время самые реальныя. „Я люблю реализмъ, доходящій до фантастическаго“, говоритъ Достоевскій. Кажется и онъ, какъ Леонардо, могъ сказать съ большимъ правомъ: „я люблю фантастическое, доходящее до реализма“. Для нихъ обонхъ „фантастическое составляетъ иногда самую сущность дѣйствительнаго“. Оба они ищутъ и находятъ „вещественное, какъ сонъ“ въ послѣднихъ предѣлахъ реальнаго, дѣйствительнаго. И творецъ *Моны Лизы* — великій „психологъ“, „реалистъ въ высшемъ смыслѣ“, потому что онъ „ислѣдуетъ всѣ глубины души человѣческой“. Онъ дѣлаетъ жестокіе, даже какъ-будто преступные опыты надъ человѣческими душами. Въ этихъ опытахъ у него уже наше современное, ни передъ чѣмъ не отступающее, безстрашное научное любопытство, соединеніе геометрической точности съ пророческимъ ясновидѣніемъ; и самая отвлеченная мысль Леонардо — въ то-же время самая страстная мысль о Богѣ, о Первомъ Двигателѣ божественной механики — *Primo Motore*. Механика и

религія, познаніе и любовь, — этотъ ледъ и огонь — вмѣстѣ: „любовь есть дочь познанія“ — „чѣмъ точнѣе познаніе — тѣмъ пламеннѣе любовь“. — Онъ первый изобразилъ великую новую трагедію, трагедію не только сердца, но и разума, въ своей *Тайной Вечери*, — въ рожденіи зла, отъ котораго въ человѣкѣ умеръ Богъ, — въ противоположности страстнаго, „человѣческаго, слишкомъ человѣческаго“ лика Іуды и безстрастнаго, сверхчеловѣческаго Лика Господня. Кто былъ ближе, чѣмъ Леонардо, къ первому сокровенному явленію Слова, ставшаго Плотью, къ царству Сына: не одинъ-ли только шагъ отдѣлялъ творца Лика Христова въ *Тайной Вечери* отъ второго явленія Слова Плоти, отъ царства Духа? Но Леонардо этого шага не сдѣлалъ, такъ и не кончилъ онъ Лика Христова на стѣпѣ *Maria delle Grazie*. Мечта Леонардо — „воплотиться уже безвозвратно, окончательно“ такъ и осталась мечтою. И несмотря на всю свою любовь къ евклидовскимъ формуламъ, къ „земному реализму“, онъ все-таки прошелъ по землѣ почти безслѣдно, какъ тѣнь, какъ призракъ, какъ безплотный и безкровный духъ, съ нѣмыми устами, съ закрытымъ лицомъ.

Въ чрезмѣрности духовнаго, изощренно-утонченно-сознательнаго („слишкомъ сознать, — это болѣзнь“, говоритъ Достоевскій) у Леонардо сказала въ сущности такая-же болѣзненность, надломленность, незавершенность, какъ въ чрезмѣрности плотскаго, плотянаго, первобытно-стихійнаго, животнаго, — „шевелиющагося хаоса“ у Микель-Анжело.

Таковы эти два бога или два демона Возрожденія въ своемъ вѣчномъ противорѣчій и вѣчномъ согласіи.

То были двухъ бѣсовъ изображенія:  
Одинъ, Дельфійскій идолъ, ликъ молодой,  
Былъ гнѣвъ, полонъ гордости ужасной,  
И весь дышалъ онъ силой неземной,  
Другой — женообразный, сладострастный,  
Сомнительный и лживый идеаль,  
Волшебный демонъ, лживый, но прекрасный.



Рафаэль не только не разрѣшилъ, но, кажется, и не понялъ вовсе этого противорѣчія. Онъ притупилъ лишь самыя острыя жала обѣихъ крайностей, обрѣзалъ этимъ чудовищнымъ химерамъ зубы, когти и крылья, приручилъ ихъ, смягчилъ, *ослабилъ* до такой степени, что они наконецъ въ немъ соединились. Но это соединеніе, примиреніе или только перемиріе было слишкомъ легкимъ, внѣшнимъ, поверхностнымъ, слишкомъ дешевою цѣною купленнымъ, безопаснымъ, и благоразумнымъ, — „и нашимъ, и вашимъ“. Именно эта женственная податливость относительно „христіанства“ и „язычества“, относительно пророческаго „видѣнія Іезекииля“ и пророческаго видѣнія папы Льва Х, эта вкрадчивая ласковость „счастливаго мальчика“ (если-бы рѣчь шла не о такомъ все-таки сильномъ и утонченномъ явленіи, какъ Рафаэль, то можно-бы напомнить грубую пословицу: „ласковый теленокъ двухъ матокъ сосетъ“)—открыла въ послѣдствіи дверь всему лицемѣрному, академически-условному, холодному, мѣщански-посредственному и пошлому въ „сечентизмѣ“, чѣмъ погубило Возрожденіе, отъ чего оно „не выгорѣло“, „не удалось“, такъ что и донынѣ ждетъ своего завершителя.

Но этого противорѣчія нельзя было обойти.

И въ наше время опять открывается и встаетъ оно передъ европейскою культурою, съ новою, кажется, еще небывалою силою. Болѣе или менѣе, оно отразилось на всѣхъ, въ комъ только пробуждался духъ Возрожденія, отъ Гете до Нитче. Не могло оно не отразиться и на двухъ послѣднихъ предвозвѣстителяхъ русскаго и всемірнаго Возрожденія, — на Л. Толстомъ и Достоевскомъ.

Мы видѣли, что Л. Толстой—величайшій изобразитель человѣческаго тѣла въ словѣ, такъ-же какъ Микель-Анжело—въ краскахъ и въ мраморѣ. Л. Толстой первый снова дерзнулъ обнажить человѣческое тѣло отъ всѣхъ

культурно-историческихъ покрововъ, снова задумался аріійскою думою о соединеніи образа Божьяго и звѣринаго въ образъ человѣческаго, — о Богѣ-Звѣрѣ. Мы также видѣли, что надъ всѣми произведеніями Л. Толстого вѣетъ еще и семитскій ужасъ этого „Зетра“, отвращеніе и ужасъ передъ обнаженнымъ тѣломъ, передъ человѣческимъ „мясомъ“. Но вмѣстѣ съ тѣмъ Л. Толстой первый, хотя еще и слишкомъ смутно, предчувствовалъ возможность окончательной побѣды надъ этимъ ужасомъ, возможность уже не безплотной святости, а святой плоти, не безтѣлесной духовности, а духовнаго тѣла, — болѣе духовнаго и болѣе святого, чѣмъ даже во времена самаго донынѣ совершеннаго изъ всѣхъ обожествленій плоти, — древне-эллинскаго — во времена Праксителя и Фидія.

Такъ-же, какъ Л. Толстой въ бездну плоти, заглянулъ Достоевскій въ бездну духа, и показалъ, что верхняя бездна равняется нижней, что одну ступень человѣческаго сознанія отъ другой, одну мысль отъ другой отдѣляетъ иногда точно такая-же „пучина“, „непостижимость“, какъ „человѣчскій зародышъ — отъ небытія“. И онъ боролся съ меньшимъ, чѣмъ ужасъ плоти, ужасомъ духа, — слишкомъ яркаго и остраго сознанія („слишкомъ сознавать—это болѣзнь“), — съ ужасомъ всего отвлеченнаго, призрачнаго, фантастическаго и въ то-же время безпощадно-реальнаго, дѣйствительнаго. Люди боялись или надѣялись, что когда-нибудь разумъ изсушитъ родники сердца, что сознаніе убьетъ чувство, въ особенности религіозное чувство, что свѣтъ сознанія освѣтитъ до конца, до дна всѣ тайны Непознаваемаго и Безсознательнаго, такъ что уже не останется сумрака, пужнаго для звѣры. Достоевскій показалъ, что это—ошибка, что человѣческое сознаніе — подобно лучу самаго яркаго свѣта, направленному въ ночное небо: пока земные туманы и облака все еще покрывали небо, лучъ свѣта ими задер-



живался и людям казалось, что у неба есть дно, что свѣту сознанія итти дальше некуда. Но когда облака разсѣялись, и за ними открылось темное, ясное небо, то управлявшіе свѣтомъ увидѣли, что чѣмъ ярче и длиннѣе лучъ, тѣмъ глубже мракъ неба, и что у этой глубины нѣтъ вовсе дна. Достоевскій, одинъ изъ первыхъ, понялъ окончательно, что между разумомъ и сердцемъ есть согласіе, соединеніе, что лишь высшая степень научнаго сознанія можетъ дать людямъ высшую степень религіознаго чувства.

Таковы они въ своемъ вѣчномъ противорѣчій и вѣчномъ единствѣ,—эти два демона русскаго Возрожденія, — тайновидецъ плоти Л. Толстой, тайновидецъ духа Достоевскій,—одинъ—стремящійся къ одухотворенію плоти, другой—къ воплощенію духа. И именно въ томъ, что ихъ двое, что они—вмѣстѣ (хотя они сами еще не сознаютъ, что они—вмѣстѣ, и что не могутъ быть одинъ безъ другого) заключается наша послѣдняя и величайшая надежда.

Рафаэль, соединитель или только желавшій быть соединителемъ двухъ полюсовъ итальянскаго Возрожденія, слѣдовалъ за Леонардо и Микель-Анжело. Совершенно обратная противоположность въ русскомъ Возрожденіи: нашъ Рафаэль, Пушкинъ, предшествуетъ Л. Толстому и Достоевскому, которые въ своемъ сознаніи раздвоили и углубили то, что стихійно и безсознательно соединялось въ Пушкинѣ. Ежели религіозное созерцаніе Плоти у Л. Толстого—*тезисъ*, религіозное созерцаніе Духа у Достоевскаго—*антитезисъ* русской культуры, то не слѣдуетъ-ли заключить, по закону „діалектическаго развитія“, о неизбежности и русскаго *синтеза*, который, по своему значенію, будетъ въ то-же время всемірнымъ, о неизбежности послѣдняго и окончательнаго Соединенія, Символа, высшей, чѣмъ у Пушкина, потому что болѣе глубокой, религіозной, болѣе сознательной гармоніи?

Сумѣютъ-ли разрѣшить это второе Возрожденіе то противорѣчіе, котораго не разрѣшило и отъ котораго погибло первое?—

Но при мысли о будущемъ, нельзя не вспомнить и о настоящемъ русской культуры. И вотъ, тутъ-то и начинаются наши сомнѣнія, наши смиренія.

Можемъ-ли мы, въ самомъ дѣлѣ, скрыть отъ себя, что это настоящее болѣе, чѣмъ печально,—что оно почти безнадежно. Трудно повѣрить, чтобы современная русская культура была та самая, которая за полтора вѣка дала міру сразу, одно за другимъ, два такихъ явленія, какъ Петръ и Пушкинъ, а въ слѣдующія полъ-вѣка—Л. Толстого и Достоевскаго. Трудно повѣрить, чтобы едва за четверть столѣтія, почти на памяти нынѣшняго поколѣнія, были созданы въ Россіи два самыхъ великихъ произведенія всей современной европейской литературы — „Анна Каренина“ и „Братья Карамазовы“. Послѣ этихъ двухъ высочайшихъ точекъ, достигнутыхъ русскимъ духомъ, — какой внезапный обрывъ, какой провалъ. Гдѣ сознательная культурно-историческая преемственность, гдѣ живыя кровныя связи, которыя соединяли-бы наше сегодняшнее съ этимъ вчерашнимъ? И дѣйствительно ли это *наше* вчерашнее, — *наши* предки? Мы признаемъ ихъ нашими; но согласились-ли бы и они въ свою очередь насъ, такими какъ мы теперь, признать не только своими потомками, но и своими наслѣдниками? Не отказались-бы они отъ этой чести? Что, если не оправданіе, а осужденіе наше именно въ томъ, что у насъ такіе предки? Россія можетъ гордиться своими геніями; но могутъ-ли они гордиться своею Россіей,—тою, которую увидѣли-бы въ насъ?

На всѣхъ явленіяхъ нашего новаго духа—отъ выродившагося, одичалаго, ретрограднаго славянофильства до марксизма (этого „визга щенятъ, валяющихся на солнцѣ“, по выраженію Достоевскаго), отъ декаденства до народни-



чества—какая печать философскаго и религіознаго безсилія, безплодья, не русской и не европейской, а только петербургской, смердяковской пошлости. Какая призрачная отвлеченность, отъединенность, оторванность отъ всѣхъ живыхъ корней народнаго духа. Да, есть отъ чего притти въ отчаяніе. Не кажется ли иногда, что въ современной русской культурѣ происходитъ нѣчто подобное петербургскимъ оттепелямъ, когда все, чтò было хотъ и мертвымъ, но, по крайней мѣрѣ, твердымъ, чистымъ, — вдругъ ослабѣваетъ, рыхлѣетъ, расплывается въ жидкую грязь? И кто знаетъ, можетъ быть грязь эта—отнюдь не весенняя,— а такъ только временная петербургская слякоть изъ тѣхъ, какія случаются и въ самую глухую зимнюю пору, когда подуетъ со взморья гнилой западный вѣтеръ, передъ новымъ, еще пущимъ замерзаніемъ и гололедицей.

Намъ-ли, переживающимъ, по крайней мѣрѣ въ нашихъ верхнихъ культурныхъ слояхъ, такой упадокъ, какъ никто въ Европѣ, говорить о русскомъ Возрожденіи? Намъ-ли, нищимъ изъ нищихъ, голоднымъ изъ голодныхъ (хотя духовнаго голода мы какъ-будто и не чувствуемъ, — вверху онъ заглушается тѣлесною сытостью, внизу — тѣлеснымъ голодомъ), намъ-ли думать о предстоящемъ „всечеловѣческомъ“ пиршествѣ духа? Если оно и совершится, то гдѣ наши русскія брачныя одежды, которыя давали-бы намъ право участвовать въ немъ?

Не пора-ли, въ самомъ дѣлѣ, стать скромнѣе и уже окончательно отрезвиться, признавъ лишь бредомъ „священной“, а можетъ быть даже и вовсе не священной болѣзни, бредомъ патріотическаго изувѣрства эти столь недавнія, едва умолкшія предвѣщанія Достоевскаго о неминуемомъ *всемірномъ* значеніи русскаго духа. Если когда-либо прежде русскій духъ и могъ надѣяться на подобное значеніе, то не должно-ли ему именно въ наше время оглянуться на себя и поду-

мать о томъ, „чѣмъ онъ былъ и чѣмъ сталъ“. Да и самъ пророкъ теперь не отказался-ли бы отъ своего пророчества, увидѣвъ, какъ оно исполняется? Не повторилъ-ли бы онъ съ однимъ изъ друзей своихъ, славянофиломъ, который вѣдь тоже, по своему, страстно вѣрилъ во *всемірную* будущность Россіи, но кажется временами и окончательно терялъ эту вѣру:

И вотъ Господь неумолимо  
Мою Россію отстранитъ.

Если судить о будущемъ по настоящему, то вѣдь, пожалуй, и въ самомъ дѣлѣ „отстранитъ?“.

Можетъ быть и нынѣ существуютъ русскіе люди,—(о, конечно, только жалкая горсть)— алчущіе и жаждущіе новаго религіознаго сознанія неутолимимъ, небывалымъ алканіемъ и жаждою, чувствующіе, что именно гдѣ-то здѣсь, гдѣ-то между Л. Толстымъ и Достоевскимъ, въ чаяніи какого-то великаго Символа, великаго Соединенія, скрывается родникъ,

Чистый ключъ, запечатлѣнный,—

и что довольно, кажется, усилія дѣтскихъ рукъ, чтобы сорвать печати съ этого родника и чтобы хлынула живая вода, которая утолитъ жажду міра. — Но эти жаждущіе прошли такую мертвую пустыню, такъ ослабѣли, что теперь въ ихъ рукахъ нѣтъ даже дѣтской силы, и они могутъ только поползти до того мѣста, гдѣ знаютъ,—долженъ быть родникъ, упасть на землю, приникнуть къ землѣ и прислушиваться къ подземному журчанію близкихъ, но недостижимыхъ водъ, умирая все-таки отъ жажды.

Или, можетъ быть, вѣрнѣе—другой образъ, другой *знакъ*?—ибо вѣдь мы теперь осуждены говорить не словами, а знаками, какъ глухонѣмые.

„Никогда еще,—говоритъ Достоевскій,— Европа не была начинена такими элементами вражды, какъ въ наше время. *Точно все под-*



копано и начинено порохомъ и ждетъ только первой искры“.

Объ этой-же „искрѣ“ говоритъ и Л. Толстой въ своемъ *Царствіи Божіемъ*, по поводу того „пожара“, который будто-бы долженъ истребить современную европейскую культуру: „загоранія еще рѣдки, но загораются они огнемъ, который, начавшись съ искры, не остановится до тѣхъ поръ, пока не сожжетъ всего.—Не достаетъ только очень малаго для того, чтобы рушилась вся эта кажущаяся столь могущественной и столькими вѣками воздвигавшаяся сила.—Дѣло зашло уже слишкомъ далеко.“ современная культура „чувствуетъ уже свою беззащитность и слабость, и пробуждающіеся отъ усыпленія люди христіанскаго сознанія уже начинаютъ чувствовать свою силу.—Огонь принесъ я на землю, сказалъ Христосъ, и какъ томлюсь, когда онъ возгорится.— И огонь этотъ начинаетъ возгораться“, — заключаетъ уже отъ себя Л. Толстой.

Здѣсь оба они говорятъ лишь о внѣшней, соціальной и политической безпомощности современной западно-европейской культуры. Но вѣдь только что имѣли мы случай видѣть мѣру и внутренней безпомощности этой-же культуры: явленіе „Антихриста“—Нитче — не только великое, знаменательное, но и завершающее, крайнее явленіе, какое-то „начало конца“, какая-то послѣдняя точка, за которую „итти дальше некуда“, какое-то остріе и обрывъ. Человѣкъ такой неимовѣрной культурной и религіозной силы, какъ Нитче, не разрѣшилъ главнаго противорѣчія западно-европейской культуры, не перелетѣлъ черезъ бездну: кто же окрыленнѣе, чѣмъ онъ? кто идетъ за нимъ? кто смѣетъ?

О, если-бы могли мы снова, какъ уже столько разъ это дѣлали въ теченіе двухъ послѣднихъ вѣковъ, сложить отвѣтственность съ русской культуры на западно-европейскую, если-бы могли мы надѣяться, что тамъ, въ

Европѣ, кто пибудь рѣшится за насъ, обдумаетъ, скажетъ свое слово, что оттуда намъ снова помогутъ и научатъ насъ. Но, увѣ!—день-ото-дня все болѣе и болѣе убѣждаемся мы, что теперь уже тамъ никто не рѣшится за насъ, никто ничего не скажетъ, что тамъ уже сказали все, что можно было сказать, что *мы одни*. Не патріотическая гордость и радость, а ужасъ и отчаяніе наше въ томъ, что именно въ эту страшную минуту мы—одни, что откуда ждать намъ нечего, что наступаетъ время, когда протянутся оттуда руки къ намъ, безпомощнымъ, за помощью, когда будутъ смотрѣть на насъ, съ большею надеждою, оттуда, чѣмъ когда-либо смотрѣли мы сами туда,—будутъ ждать нашего слова, слова или знака глухонѣмыхъ.

„Въ Европѣ все подкопано, начинено порохомъ и ждетъ только первой искры“,—говоритъ Достоевскій.—„Огонь, начавшись съ искры, не остановится, пока не сожжетъ всего“, — говоритъ Л. Толстой. Это слово объ *искрѣ*, въ которомъ такъ поразительно сходятся Л. Толстой и Достоевскій, тайновидецъ плоти и тайновидецъ духа,—не есть-ли, по преимуществу, наше русское слово, нашъ русскій знакъ?

И кто знаетъ,—ничтожная (въ культурномъ верхнемъ слоѣ, а жизнь народныхъ глубинъ для насъ пока все еще — тайна), ничтожная горсть русскихъ людей новаго религіознаго сознанія не окажется-ли именно этою искрою? Порохъ боится искры и успокаиваетъ себя: это ничего, это только искра, она — одна: мы — безчисленные, равные, малые, сѣрые, задушимъ, потушимъ ее.—А искра еще больше боится пороха: вокругъ нея мертво, темно и тихо. Стоитъ-ли бороться? Ей-ли поднять эту тяжесть, разрушить эти желѣзные скрѣпы и каменные своды порохового погребѣа? И она готова умереть.—Но вотъ, въ самомъ отчаяніи рождается надежда, и отъ этой борьбы надежды съ отчаяніемъ, отъ какого-то не-



уловимаго послѣдняго движенія атомовъ, химическихъ молекулъ зависитъ все, — будетъ-ли смерть искры только смерть или новая, страшная жизнь. Чтобы произошелъ взрывъ, надо, чтобы въ искрѣ что-то, самое малое и великое, что-то, самое слабое и сильное, сказало себѣ:

Или я, или никто.

Русскимъ людямъ новаго религіознаго сознанія слѣдуетъ помнить, что отъ какого-то неуловимаго послѣдняго движенія воли въ каждомъ изъ нихъ,—отъ движенія атомовъ, можетъ быть, зависать судьбы европейскаго міра, что какъ-бы они сами себѣ ни казались ничтожными, какъ-бы упадокъ, переживаемый современной русской культурой, ни казался постыднымъ,—все-таки отъ наслѣдія Петра и Пушкина, Л. Толстого и Достоевска-

го нельзя имъ отречься безнаказанно именно теперь, когда это наслѣдіе всего пужнѣе не только имъ, но и тѣмъ, у кого они въ неплатномъ долгу, ибо, можетъ быть, если теперь отрекутся они, то—уже навсегда, безвозвратно:

И вотъ Господь неумолимо  
Мою Россію отстранить.

Имъ слѣдуетъ помнить, что можетъ быть, не уйдутъ они отъ того дня расплаты, когда уже не на кого имъ будетъ сложить съ себя отвѣтственность, и когда должны они будутъ сказать это послѣднее, самое страшное, потому что, какъ будто, самое смѣшное, безумное и однако неизбежное, единственно-разумное слово:

Или мы, или никто.

*(Конецъ второй части).*



# Художественная Хроника

## Мюнхенскія выставки.

### IV.

Нѣчто о „кладбищахъ“ скульптуры. Родэнъ, кн. Трубецкой, Штукъ, Максъ Клингеръ О полихроміи въ скульптурѣ. „Стиль реализма“.

Помню, съ какимъ нетерпѣніемъ шелъ я въ первый разъ на знаменитое кладбище Милана, о которомъ рассказывается столько чудесъ, и помню это ужасное разочарованіе: едва-ли когда-нибудь я вынесъ въ теченіе нѣсколькихъ часовъ столько отвратительныхъ впечатлѣній, какъ въ тотъ разъ. Какія-то безконечныя, неимоვნно унылыя, тоскливыя и скучныя аллеи, не вызывающія въ васъ ровно никакого элегическаго настроенія, какая-то нелѣпая, безпорядочная груда мрамора, среди которой вы разбираете руки, головы, бронзовыя и мраморныя крылья, косу Сатурна, пальмовыя вѣтви, и все то-же и то-же безъ конца на пространствѣ въ версту съ лишнимъ. Какое *кладбище* скульптуры! Одна Генуя съ нимъ поспорить. Казалось, что скульпторы Италіи употребляли всѣ усилія для того, чтобы похоронить здѣсь искусство, когда-то сильное и могучее.

И каждый разъ, когда мнѣ приходится бывать въ скульптурныхъ отдѣлахъ современныхъ выставокъ или въ галлерейхъ современной скульптуры, мнѣ вспоминаются „Сатурны“, „Ангелы смерти“ и „Ангелы любви“ Милана и Генуи. И каждый разъ мнѣ кажется, что снова я попалъ на кладбище и снова господа скульпторы съ торжественной дѣловитостью хоронятъ свое дивное искусство.

Какая возмутительная, совершенно не имѣющая оправданія безсмыслица: люди съ терпѣніемъ, достойнымъ лучшей участи, сидятъ годами надъ фигурами головастаго натурщика-итальянца и коротконогой, рыхлотѣлой натурщицы изъ судомоекъ, мѣряютъ ихъ съ головы до ногъ и обратно, мѣряютъ длину и толщину каждаго пальца, ширину ноздри, мѣряютъ до самозабвенія и въ концѣ концовъ, когда ужъ мѣрятъ больше нечего и ошибокъ нѣтъ, подписываютъ: „Адамъ и Ева“, или „Орфей и Эвридика“, или даже „Антоній и Клеопатра“. Эти господа настолько уже освѣдомлены въ искусствѣ, что не придаютъ названію ровно никакого значенія: дѣло въ пластикѣ, формѣ, а не въ названіи. А въ пластикѣ все вымѣрено и все безукоризненно точно совпадаетъ съ натурой. Какіе-же тутъ еще разговоры?

И господамъ этимъ и въ голову не приходитъ, до какой степени нелѣпо все ихъ занятіе; отчего-бы не взять попросту натурщика и не сдѣлать съ него гипсоваго слѣпка: не надо мѣрять, не зачѣмъ полгода сидѣть надъ одной фигурой и портить себѣ кровь. Результатъ будетъ совершенно тотъ-же, фигура окажется по крайней мѣрѣ такъ-же безошибочна, какъ и вымѣренная циркулемъ. Къ чему-же тогда эта безцѣльная трата времени, этотъ безсмысленный трудъ?



Если живописец имѣетъ право гордиться своими новыми завоеваніями, открытыми ею новыми путями, неизвѣстными въ старину, если она съ гордостью можетъ назвать нѣсколько именъ, достойныхъ стоять наряду съ великими именами прошлаго, то едва-ли въ такой-же степени это можно сказать про современную скульптуру. Какъ будто Египетъ, греки, ренессансъ торопились выжать изъ этого искусства всѣ соки, чтобы ничего не осталось для грядущихъ поколѣній. Новое время знаетъ лишь одного великаго Родэна и очень немного такихъ, которые съ достоинствомъ носятъ имя скульпторовъ. Къ числу этихъ надо прежде всего отнести кн. Трубецкого; настоящими скульпторами являются, кромѣ того, Штукъ и Клингеръ \*).

*Родэнъ* — величайшій скульпторъ нашего вѣка. Въ его искусствѣ чувствуется та стихія, — необузданная, неудержимая, все сокрушающая, — которая приближаетъ его къ Микель-Анжело. То индивидуальное, что составляетъ главную черту его творчества и что можно противопоставить титанизму Микель-Анжело, лежитъ въ его гигантскомъ *животномъ инстинктѣ*. Имъ пропитана вся Родэновская скульптура. Это то великое таинственное, что двигаетъ животнымъ міромъ и что вѣчно останется загадкой жизни. Его люди — не просто люди, а животные существа, гордые сознаніемъ собственной жизни, ощущеніемъ теплоты своей крови, стукомъ сердца; оттого такъ часто они мало похожи на людей, насъ окружающихъ.

Люди Микель-Анжело такъ-же необыкновенны, но это оттого, что они титаны, сверхлюди, такіе самые, какимъ былъ и онъ. У Родэна это радующіяся своей животной при-

родѣ существа. Попятно, что такая скульптура не можетъ быть низведена, какъ этого многимъ-бы хотѣлось, на степень пріятно выложенной салонной бронзы. Идеѣ великаго „анимализма“ приносится въ жертву внѣшній лоскъ и та деликатность отдѣлки, которая неминуемо убила-бы всю стихійность грубыхъ, первобытныхъ, „сырыхъ“ инстинктовъ, глухо хлопочущихъ въ человѣкѣ и такъ геніально почувствованныхъ въ этой скульптурѣ. Отсюда и та — я не могу найти другого слова — „брутальная“, сознательная первобытность пріемовъ, которая даже художникамъ закрыла глаза на достоинства Родэновской скульптуры и не остановила ихъ передъ такой вульгарной и пошлой безтактностью, какъ сравненіе „Бальзака“ съ курганными бабами. Я совсѣмъ не хочу этимъ оправдать всѣхъ чудачествъ и экстравагантностей Родэна: онъ — одинъ изъ борцовъ, кипучая, нетерпимая, воинственная натура, онъ, какъ никто другой, позволяетъ себѣ издѣваться надъ филистерской толпой и не прочь кокетничать передъ ней своей разнузданностью.

Когда Родэна интересуетъ тема, сама по себѣ требующая деликатной трактовки, онъ способенъ дать дивный по законченности мраморъ. У него есть множество вариантовъ на тему „поцѣлуй“. Иные изъ нихъ полны порыва, бурныхъ, неожиданно смѣлыхъ движеній; это — эпосъ поцѣлуя. Другіе отличаются спокойствіемъ; здѣсь могучая, необузданная страсть уступила мѣсто „тихой страсти“ безъ порывовъ, безъ экстаза; это — лирика поцѣлуя. Здѣсь Родэнъ является поэтомъ нѣжнаго мрамора.

Совершенную противоположность Родэну представляетъ кн. *Трубецкой*.

Онъ тоже скульпторъ, современный, въ лучшемъ смыслѣ этого слова; онъ врагъ всѣхъ теорій, всѣхъ традицій. Онъ любитъ только то, что видитъ и то, что онъ видитъ, всегда красиво. По крайней мѣрѣ кра-

\*) Я очень далекъ отъ мысли отрицать значеніе такихъ артистовъ, какъ Конст. Менье, Фальгьеръ, Ванъ-деръ-Степпенъ, Гильдебрандъ и нѣсколько другихъ, но они всѣ менѣе характерны и большинство ихъ мало современны.



сиво выходитъ изъ подъ его рукъ. Если Родэпъ дѣйствуетъ главнымъ образомъ своею нечеловѣческой энергіей, то Трубецкой очаровываетъ граціей, изяществомъ; вкусъ, тонкій, аристократическій, — одно изъ наиболѣе подкупающихъ свойствъ его скульптуры. Родэна интересуютъ внутреннія, скрытыя силы человѣка, его животнаго организма постольку, поскольку онѣ проявляются въ формѣ этого организма. Для Трубецкого человѣкъ интересенъ исключительно своимъ внѣшнимъ видомъ; его скульптура — *импрессионизмъ формы*, совершенно такой-же, какъ и импрессионизмъ въ живописи. Трубецкой не создалъ еще школы и мнѣ пока неизвѣстно, чтобы гдѣ-нибудь существовало уже и карикатурное изданіе этого импрессионизма. Онъ нашелъ возможнымъ усомниться въ непреложности истины, признающей форму въ скульптурѣ величиной объективной и попробовалъ взглянуть на нее съ точки зрѣнія впечатлѣнія, — черта совершенно новая и скульптурѣ прошлаго неизвѣстная. Можно возражать противъ такого взгляда на задачи пластики, можно сомнѣваться въ жизнеспособности идеи, рисующей замѣнить скульптуру голаго тѣла скульптурой причесокъ и туалетовъ, только на томъ основаніи, что послѣдніе мы видимъ ежедневно, а голое тѣло — почти никогда, но не признать опьяняющей смѣлости самой идеи, издѣвающейся надъ традиціей оригинальности — нельзя. Нельзя не видѣть, что на долю этого артиста достался талантъ, котораго хватило-бы на десятки хорошихъ скульпторовъ.

*Штукъ* — натура до такой степени индивидуальная, что все, за что онъ берется, тотчасъ-же получаетъ свой особый Штуковский отпечатокъ. Онъ началъ съ подражанія Беклину и нашелъ себя. Онъ много и упорно занимался античнымъ искусствомъ и влюбился въ арханковъ Акрополя. Когда въ Александрійскую эпоху явилась мода на ста-

рое искусство Эллады большого стиля, то сейчасъ-же явились подражанія. Несмотря на всю красоту Самоеракской Никѣ, въ ней нѣтъ, однако, ничего новаго, ничего такого, что не было-бы гораздо лучше уже сказано Скопомъ и его современниками. Когда у Римлянъ настала мода на греческихъ арханковъ, явился цѣлый классъ художниковъ-арханстовъ, занимавшихся попросту поддѣлками арханковъ. Ничего новаго архансты не дали.

Штукъ, взявшись за грековъ, сейчасъ-же передѣлалъ ихъ на Штуковский ладъ. Его скульптура — красивая, оригинальная интерпретація аттического искусства конца VI и начала V вѣка; это не подражаніе, а переработка, на которой лежитъ печать всѣхъ характерныхъ особенностей Штуковского таланта.

Еще больше индивидуальности въ скульптурѣ *Макса Клингера*. Когда въ 1894 году была выставлена его „Саломея“, господствующая скульпторы отнеслись къ ней какъ къ причудѣ интереснаго рисовальщика, который на досугѣ не прочь побаловаться и скульптурой. Между тѣмъ въ ней было больше истинной скульптуры, чѣмъ бываетъ ея на дюжину самыхъ большихъ выставокъ. Къ этой скульптурѣ надо привыкнуть, надо знать все, что сдѣлалъ Клингеръ-офортистъ, этотъ истинный германскій поэтъ-мыслитель, наряду съ пропитанными литературой вычурными листами давшій настоящія жемчужины „грифельнаго“, какъ онъ самъ его называлъ, искусства. Необходимо видѣть цѣлый рядъ его скульптурныхъ работъ, чтобы понять, съ какимъ оригинальнымъ, исключительно на собственныхъ ногахъ стоящимъ художникомъ имѣешь дѣло.

То, что такъ цѣнно въ его скульптурѣ — это ея концепція, всегда проникнутая особымъ Клингеровскимъ духомъ, всегда полная новаго, захватывающаго выраженія. Въ его



„Саломеѣ“, въ неподвижныхъ суровыхъ чертахъ ея лица есть какая-то странная жестокость выраженія, холодность сфинкса; въ „Амфитритѣ“ удивительна застывшая на полдорогѣ улыбка и этотъ взглядъ, пристальный, пронизывающій, полунасмѣшливый. Движенія его фигуръ никогда не банальны, задуманы смѣло, по новому, всегда энергичны и совсѣмъ не вычурны. Выставленная въ „Secession“ „Согнувшаяся женщина“ относится къ той скульптурѣ, которая уже однимъ смѣлымъ размахомъ, неожиданностью движенія неотразимо дѣйствуетъ на васъ. Это нѣчто вродѣ особаго таинственнаго языка, родственнаго языку, которымъ такъ гениально владѣлъ творецъ капеллы Медичи-совъ и Ватиканскаго потолка; я не въ состояніи перевести его на языкъ литературы.

Очень оригиналенъ по движенію и барельефъ „Леда“; въ немъ есть порывъ.

Скульптура Клингера почти всегда полихромирована и часто высѣчена изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ. Вопросъ о полихроміи, извѣстно, давно уже не даетъ спать скульпторамъ. Египтяне и Греки, такъ гениально разрѣшившіе его для своего искусства, разумѣется, не могутъ быть законодателями для искусства современнаго. Принципы полихроміи у грековъ неразрывно связаны съ принципами ихъ скульптуры. Реализмъ позднѣйшихъ эпохъ, смѣнившій искусство великаго стиля, дѣйствовавшего своей гигантской декоративностью, долженъ былъ вытѣснить и условную полихромію, рассчитанную исключительно на усиленіе декоративности общаго впечатлѣнія. Въ римскую эпоху полихромія удержалась еще въ поддѣлкахъ подъ грековъ и постепенно уступила мѣсто грубому вкусу къ разноцвѣтнымъ мраморамъ, въ большинствѣ случаевъ трактованнымъ въ качествѣ сильнаго реалистическаго ресурса; весь тонкій смыслъ античной полихроміи, имѣвшей конечною цѣлью красоту впечатлѣ-

нія, былъ такимъ образомъ утраченъ. То, что сдѣлали въ этомъ направленіи средніе вѣка, не шло дальше грубыхъ раскрасокъ церковныхъ статуй, до сихъ поръ почти въ неизмѣненномъ видѣ практикуемыхъ въ католическихъ церквахъ провинціальныхъ городковъ. Ренессансъ далъ оригинальное искусство семьи Раббіа, выросшее на почвѣ церковной раскраски, но съ полихроміей, въ настоящемъ значеніи этого слова, мало имѣющее общаго, и рядъ слегка раскрашенныхъ терракотовыхъ бюстовъ, съ точки зрѣнія полихроміи—сомнительнаго художественнаго достоинства. Таковъ, напр., знаменитый Николо Уцано Донателло въ bargello.

Въ послѣднее время, когда краска стала дѣлать свои завоеванія въ живописи, на нее снова обратили вниманіе и скульпторы. Попытки современной полихроміи пока единичны и какъ-то необыкновенно робки. Клингеръ выступилъ энергичнѣе и смѣлѣе другихъ. Онъ окрашиваетъ свой мраморъ сплошь, волосы и драпировки сильнѣе, тѣло едва замѣтнымъ желтовато-розовымъ тономъ. Глаза у него почти всегда вставные, какъ были вставлены у греческихъ статуй; иногда это янтарь, иногда особый, сверкающій, зеленовато-синій камень. Иногда онъ усиливаетъ дѣйствіе полихроміи разноцвѣтными мраморами, посаженными на мѣсто съ очень остроумнымъ расчетомъ на впечатлѣніе; онъ избѣжалъ аляповатости и грубости, такъ непріятно дѣйствующихъ въ бюстахъ римскихъ императоровъ.

Въ скульптурѣ Клингера есть много реализма, совершенно особаго, совсѣмъ не основаннаго на копированіи природы. Если нѣтъ здѣсь фотографированія, то такъ-же мало слѣдуетъ искать у него идеализаціи. Въ его скульптурѣ есть свой стиль, совсѣмъ необычный для скульптора, „*стиль реализма*“, созданный Клингеромъ. Для такой скульптуры Клингеру нужна была своя особая полихро-



мія, которая такъ-же относилась-бы къ живымъ краскамъ природы, какъ его скульптура относится къ жизни. Я не могу сказать, чтобы Клингеру это вполне удалось, не думаю, чтобы и самъ онъ былъ вполне удовлетворенъ найденнымъ компромиссомъ. Если онъ и избѣжалъ несомнѣнной опасности, грозившей его скульптурѣ, принять хотя-бы отдаленное сходство съ искусствомъ паноптикумовъ, то все-же вопросъ полихроміи имъ еще не разрѣшенъ.

Выставленный въ „Secession“ женскій бюстъ, имѣющій массу достоинствъ, оригинальный, заставившій-бы васъ на всякой выставкѣ остановиться, все-же не можетъ считаться вполне удавшимся произведеніемъ.

Клингеръ работаетъ въ настоящее время надъ памятникомъ Бетховену; послѣдній сидитъ на золотомъ тронѣ, патинированномъ въ разные оттѣнки, его лицо изъ слоновой кости, одежда изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ и у ногъ его орелъ изъ чернаго дерева.

Отъ художника можно ждать еще много очень необыкновенныхъ и очень рискованныхъ вещей, можно ждать большого искусства и одновременно искусства сомнительнаго, въ родѣ того, какимъ является бронзовая фигурка лежащей на мраморѣ женщины въ нынѣшнемъ „Secession“. Не знаю, дастъ-ли онъ когда-либо вполне убѣдительное и вполне современное разрѣшеніе вопроса о полихроміи; несомнѣнно, во всякомъ случаѣ, что тотъ, кто это сдѣлаетъ, получитъ право на безсмертіе.

*Игорь Грабарь.*

Мюнхенъ

#### IV.

### Письма со всемірной выставки.

#### „La Centennale“.

Доміэ, Шассеріо, Легро, Коро, Эд. Манэ, Клодъ Моне, Дегасъ, Ренуаръ, Энгръ, Бари.

Для художника наибольшій интересъ на парижской выставкѣ представляетъ „La Centennale“—выставка французскаго искусства за послѣднія 100 лѣтъ.

Всѣ картины, статуи и художественные предметы въ этомъ отдѣлѣ являются за рѣдкими исключеніями новинками, такъ какъ до сихъ поръ они были схоронены въ захолустныхъ музеяхъ или въ частныхъ коллекціяхъ. Составленъ этотъ отдѣлъ толково, въ немъ мало балласта, и почти каждая вещь имѣетъ значеніе. По осмотру его можно получить полное и довольно новое представленіе о развитіи искусства во Франціи за XIX столѣтіе и о высшихъ точкахъ французскаго художественнаго творчества. Въ настоящихъ бѣглыхъ замѣткахъ я не имѣю намѣренія дать, на основаніи того матеріала, который даетъ la centennale, обзоръ французской живописи за XIX вѣкъ или дѣлать какіе-нибудь выводы художественно-историческаго характера, и я отмѣчу лишь нѣсколько своихъ чисто личныхъ впечатлѣній.

Если-бы спросили меня, кто всего больше меня поразило на „Столѣтней“, то я, не задумываясь-бы, отвѣтилъ: Доміэ (Daumier 1808—1879), да, картины карикатуриста Доміэ, этого стараго шутника, надъ шаржами котораго хохотали наши дѣды, юморъ котораго намъ теперь кажется тяжеловѣснымъ и наивнымъ. „Профессіей“ Доміэ была карикатура; картины онъ писалъ между прочимъ, въ часы досуга, для себя, ни передъ кѣмъ не позируя, просто и весело. Поэтому-то въ его картинахъ оказалось такъ много непосредственности, и поэтому-то онъ такъ художественны. И какъ современенъ старикъ Доміэ! Глядя



на эти по большей части небольшія вещицы, не вѣрится, чтобъ онѣ были писаны 30, 40 и 50 лѣтъ тому назадъ.

Особенно хороша картина, изображающая толстаго, приземистаго пастуха Форбаса въ тотъ моментъ, когда онъ спасаетъ младенца Эдипа, оставленнаго на съѣденіе дикимъ звѣрямъ. Въ смѣшной фигурѣ этого первобытнаго, неуклюжаго, но исполненнаго добродушія человѣка, выразилось такое-же интимное пониманіе древняго міра, какъ въ нѣкоторыхъ центаврахъ или фавнахъ Беклина.

На другой картинѣ изображенъ театр. Первый планъ занятъ зрителями, выдѣляющимися темнымъ силуэтомъ на свѣтломъ фонѣ. Вытянутыя шеи, вытаращенные глаза, искривленные отъ волненія фізіономіи. Вдали, въ бѣломъ, искусственномъ свѣтѣ рампы суетятся и жестикулируютъ актеры, представляющіе какое-то историческое убійство. Въ спокойномъ траурномъ тонѣ и даже въ манерѣ письма эта картина имѣетъ что-то общее съ Пювисомъ, а по темѣ она приближается къ Дегазу.

Хороши еще очень „Донъ-Кихотъ“ (любимый герой благороднаго, непрактичнаго Доміэ), „Консультація“ изъ Мольеровскаго „Мнимаго больного“ и, наконецъ, довольно большая картина, исполненная простого, обыденнаго трагизма: бѣдная женщина торопится съ непосильной ношей, а за ней сѣменить своими маленькими ножками ея хилая дочка.

Иные сравниваютъ Доміэ съ Микель-Анжеломъ и, положительно, это сравненіе не такъ утрировано, какъ оно сразу можетъ показаться. Въ меланхолической и красивой монотонности красокъ Доміэ есть что-то общее съ благородной фресковой гризалью Буонаротти. Склонность-же его къ изображенію страстныхъ порывистыхъ движеній — опять напоминаетъ Микель-Анжеломъ въ его скульптурныхъ работахъ. Даже по духу эти два мастера похожи. У обоихъ любая композиція

имѣетъ какой-то сверхъестественный, титаническій, универсальный характеръ.

Шассеріо (Chassériau, 1819—1856) принято обыкновенно считать за какого-то адъютанта Делакруа, за его блѣднаго подражателя. Однако это совсѣмъ невѣрно. Авторъ „Портрета двухъ сестеръ Ш.“ — не подражатель, не эпигонъ, а большой художникъ, одинъ изъ немногихъ, сумѣвшихъ, въ XIX вѣкѣ, передать въ женскихъ глазахъ леонардовскую тайну и загадку, „den gleissenden Wurm“, что-то притягивающее, но вмѣстѣ съ тѣмъ неприступно-гордое. Эти двѣ не особенно красивыя, но очаровательныя дѣвушки врѣзываются въ память, не только какъ индивидуальныя личности, но и какъ типы вѣчно женственнаго. По краскамъ и живописи, этотъ дивный портретъ, въ его красно-розовой гаммѣ—прекрасенъ, и солидное, спокойное и вѣрное письмо совершенно поразительно. Та-же томно и лукаво-сладострастная нота звучитъ и въ его „Эсѳири“. Рядомъ со всей этой нѣгой и чувственностью, особое значеніе приобретаетъ другая картина Шассеріо, его свирѣпыя, кровожадные и прекрасные „Арабы на полѣ битвы“. Какимъ большимъ декораторомъ, вовсе не уступающимъ Делакруа, былъ этотъ безвременно умершій художникъ, доказываетъ часть его фрески, которую поклонникамъ Шассеріо удалось перевести на холстъ со стѣны уничтоженной въ прошломъ году „Cour des Comptes“.

Еще одно открытіе—Легро (Legros, 1837), художникъ, имѣющій въ извѣстныхъ любительскихъ кругахъ большое имя. До сихъ поръ я зналъ его лишь по двумъ, тремъ интереснымъ пейзажамъ, да по двумъ подражательнымъ и скучнымъ картинамъ въ Люксембургѣ. Эти картины далеко не оправдывали репутаціи этого мастера, какъ новатора, смѣльчака и вполне самостоятельнаго художника. Но на „Centennale“ Легро, представлен-



ный всего двумя картинами, является совершенно въ иномъ свѣтѣ и его личность оказывается не лишенной извѣстной внушительности. Приемы техники, костюмы, постановка фигуръ въ пейзажѣ—все имѣетъ большое сходство съ произведеніями Милле за 60-хъ годовъ. Очевидно, что Легро, подолгу жившій въ Англіи, былъ зараженъ исканіями прерафаэлитовъ.

Но въ его картинахъ есть и нѣчто свое; во-первыхъ, чисто „живописная“ и отнюдь не анекдотическая тема (это уже совѣмъ по французски и совѣмъ не по англійски). Во-вторыхъ, если принципъ и заимствованъ, то величественный стиль, въ которомъ онъ проведенъ, вполне своеобразенъ и скорѣе имѣетъ общее съ „Enterrement d'Ornans“ Курбэ, нежели съ нѣжными созданіями Сэра Джона-Эверетта.

Величественная простота вещей Легро, ихъ бодрый, чисто французскій, лишенный всякой литературной подкладки реализмъ завоевываютъ ихъ автору въ исторіи живописи почетное мѣсто между Курбэ и Манэ.

Мы всѣ безумно любимъ Корбэ, анакреонтического поэта, изобразителя полуфантастическихъ, сѣрыхъ, утреннихъ пейзажей, съ фавнами и нимфами, но мы почти никогда не обращали вниманія на Коро, какъ на простого реалиста, какъ на мастера живописи и красокъ. Между тѣмъ, какъ я теперь окончательно убѣдился, именно съ этой стороны Коро заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманія.

Въ сущности онъ, а не Эд. Манэ и не Клодъ Моне, — первый пленэристъ въ исторіи живописи, если не считать Вермеера и Шардэна. Онъ первый открылъ очаровательную „сѣрость“ красокъ, первый вздумалъ, дѣйствительно, передать нѣжность атмосферы, монотонные оттѣнки зелени, воздуха, земли, человѣческаго тѣла. Какъ настоящій колористъ, Коро понялъ, что красочная пре-

лесть не въ пестротѣ красокъ, а въ кажущемся ихъ однообразіи, въ безчисленныхъ пелуговимыхъ нюансахъ.

Какъ колоризмъ Тиціана или Рембрандта ярче всего выразился тогда, когда они подъ старость стали писать одной черной краской, лишь до безконечности варьируя оттѣнки ея, такъ точно и Коро достигъ высоты этихъ мастеровъ съ того момента, когда онъ изгналъ со своей палитры всѣ рѣзко-звучащія краски и принялся писать одними сѣрыми полутонами.

Хотя на выставкѣ есть прекрасныя миеологическія его картины и одна очаровательная идиллія (нѣсколько полунагихъ ребятишекъ въ плодовомъ саду), однако, меня больше всего поразили простые этюды съ натуры: видъ Шартрскаго собора, видъ Піеррефона, женщина въ восточномъ костюмѣ (черной кофтѣ и мутно-красной юбкѣ) и др.; словомъ, все такія вещи, въ которыхъ нѣтъ никакого поэтического содержанія, зато имѣются неисчерпаемыя богатства красочной и живописной красоты.

Эдуардъ Манэ, въ сущности, наслѣдникъ живописнаго и красочнаго принципа Корбэ, но область его сюжетовъ гораздо шире. Онъ не остановился, подобно Корбэ, на безпритязательныхъ этюдахъ, и всю жизнь добивался въ своихъ большихъ, а иногда и огромныхъ картинахъ монументальнаго впечатлѣнія.

Впрочемъ, если Манэ по своему положенію въ исторіи и является какъ-бы преемникомъ Корбэ, то своимъ развитіемъ онъ не столько обязанъ своему соотечественнику и современнику, сколько старикамъ испанцамъ: Веласкесу, Риберѣ и Гойѣ. Эта зависимость отъ древнихъ мастеровъ, въ первый періодъ дѣятельности Манэ была настолько сильна, что наложила даже нѣкоторый отпечатокъ археологическаго подражанія на первыя картины художника, а именно на тѣ, въ которыхъ, какъ ему казалось, онъ осуществлялъ



свои новые живописные идеалы. Что ни говори Зола, пейзажъ знаменитаго „Déjeuner sur l'herbe“ (картина эта на „Centennale“) имѣетъ видъ фламандскаго гобелена XVII вѣка.

Однако уже въ 60-хъ годахъ Манэ отдѣлался отъ послѣднихъ слѣдовъ подражанія и всталъ на ноги. Съ тѣхъ поръ до самой смерти онъ искалъ только одного: красивыхъ, по своей правдивости, сочетаній красокъ. На „Centennale“ не одинъ образчикъ этого втораго періода его творчества, но особенно интересны среди его картинъ три: „Завтракъ въ мастерской“, „Портретъ г-жи Гонзалесъ“ и „Подъ деревьями“.

Первая изъ этихъ трехъ картинъ изображаетъ сценку въ мастерской художника. Впрочемъ, то, что изобразилъ Манэ, нельзя назвать „сценкой“, такъ какъ въ сущности это только аккордъ черныхъ, бѣлыхъ и зеленоватыхъ тоновъ. Никакого анекдота или сюжета, а однѣ только краски. Но какая свѣжесть, какая красота въ этихъ спокойныхъ и ясныхъ краскахъ! Какимъ здоровьемъ дышетъ эта колористическая гамма, чуждая тумановъ Вистлера и закопченности глазговцевъ!

Красивый по краскамъ портретъ талантливой импрессионистки Эвы-де-Гонзалесъ замѣчателенъ по своему широкому, благородному стилю. Третья картина—съ удивительной правдой передаетъ чудные лѣтніе дни, сонливое *dolcefar-niente* въ травѣ, въ тѣни деревьевъ. Опять дивный аккордъ горячихъ, зеленыхъ, бѣлыхъ и голубыхъ красокъ, полученныхъ самыми простыми средствами.

Превосходенъ еще его этюдъ спаржи, простая, безпритязательная *nature morte* и „Видъ Сены“ съ женской фигуркой въ розовомъ платьѣ на первомъ планѣ.

Клодъ Монэ гораздо хуже представленъ на „Centennale“, нежели Эд. Манэ. Отсутствуетъ весь первый, быть можетъ, лучший періодъ его творчества; нѣтъ ни одной его картины 60-хъ годовъ, вродѣ его „Завтрака“ или „Дамы

въ зеленомъ платьѣ“; слишкомъ мало вещей начала 70-хъ годовъ—тѣхъ желто-сѣрыхъ, густо-писанныхъ пейзажей, въ которыхъ еще такъ замѣтна связь импрессионистовъ съ „барбизонцами“, съ Кордъ и Добиньи. Всѣ имѣющіеся на „Centennale“ картины Клода Монэ относятся ко второму, промежуточному періоду, когда его техника уже стала безпорядочна, когда въ краскахъ онъ уже пересталъ искать спокойной гармоніи Кордъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ еще не дошелъ до той рѣзкости, которая замѣтна въ его послѣднихъ картинахъ.

Особенно хорошъ видъ на какой-то каналъ въ Голландіи. Сѣрый день, холодная вода, низкая набережная, усаженная деревьями, за которыми виднѣется рядъ раскрашенныхъ зеленыхъ домовъ. Вдали церковь. Воздухъ пропитанъ влагой; деревья въ сырой атмосферѣ кажутся сѣрыми, а пестрота раскраски домовъ сливается въ чудную гармонію съ тономъ листвы и матовыхъ тучъ.

Не могу удержаться, чтобъ тутъ-же не упомянуть о видѣнной мною также только въ этотъ пріѣздъ, другой картинѣ Клода Монэ, хотя она выставлена не на „Centennale“, а у Дюранъ-Рюэля. Это, пожалуй, самое блестящее произведеніе Монэ и одно изъ прекраснѣйшихъ за все XIX столѣтіе. Эта картина такъ изумительно красива и радостно хороша, что можетъ быть подъ впечатлѣніемъ ея мнѣ всѣ картины Монэ на выставкѣ показались потомъ не вполне достойными его.

Грустно сознаніе, что всѣ музеи современной живописи, русскіе и иностранные—ничто иное, какъ разсадники мертваго академическаго искусства или отвратительнаго эклектизма. Нельзя и мечтать о томъ, чтобы такая картина, какъ этотъ „Déjeuner sous bois“ Кл. Монэ, была пріобрѣтена Петербургомъ или Москвой. Когда-нибудь и такія картины будутъ пріобрѣтаться, когда-нибудь плетущаяся за жизнью исторія возведетъ ихъ въ разрядъ классическихъ произведеній, но



тогда уже будетъ поздно, онѣ не будутъ благотворно вліять на молодя поколѣнія, ушедшія совершенно въ другую сторону, а будутъ себѣ висѣть рядомъ съ Ребрандтомъ и Тиціаномъ на усладу туристамъ и бездарнымъ копистамъ. А между тѣмъ, одна такая картина могла-бы теперь имѣть безконечно болѣе глубокое и благотворное вліяніе на развитіе нашихъ художниковъ, нежели тѣ тысячи уродливыхъ холстовъ, которые заполняютъ наши національные музеи. Картина Монэ все еще вполне современна; она свѣжа, ярка и убѣдительно, и въ ней содержится больше указаній и совѣтовъ для художника, нежели во всѣхъ академіяхъ, вмѣстѣ взятыхъ.

Изображенъ ясный, свѣтлый, нѣсколько прохладный, лѣтній или весенній день. Синее-синее небо мелькаетъ сквозь ярко-зеленую листву. Мѣстами пробиваются свѣтлые лучи солнца. Подъ деревьями расположилось многочисленное общество: мужчины въ типичныхъ для того времени бархатныхъ пиджакахъ и сѣрыхъ брюкахъ, дамы въ широчайшихъ кринолинахъ. Одни стоятъ и болтаютъ, другіе прогуливаются, третьи присѣли къ ѣдѣ или растянулись въ травѣ. Посреди этихъ группъ—бѣлосвѣжая, ослѣпительная скатерть, накрытая прямо на землю, и на ней блеститъ и сверкаетъ хрусталь, заманчиво желтѣютъ яства и темными, вкусными пятнами торчатъ бутылки. Пахнетъ травой и деревьями, свѣжо, свѣтло и весело.

Въ этой вещи Монэ обнаружилъ не только свой колоссальный колористическій даръ, но и трогательную любовь къ природѣ, глубокое пониманіе ея прелести. Онъ является въ ней достойнымъ наслѣдникомъ славныхъ мастеровъ XVIII в., также любившихъ изображать такіе пикники и *partie-fine*, во время которыхъ зачехлѣвшій городской житель набирается здоровья и радости жизни. Такія картины—великій праздникъ и сладкое отдохновеніе для глаза.

При имени Ренуара вспоминаются обыкновенно *последнія* его картины, изображающія какихъ-то дѣвицъ, сантиментально обнимающихся или лукаво подмигивающихъ зрителю. Однако эти картины—одни лишь остатки того прекраснаго искусства, которымъ владѣлъ когда-то этотъ полный жизни парижанинъ—художникъ.

На „Столѣтней“ выставкѣ была между прочими вещами Ренуара и его знаменитая „Ложка“ и этой одной картины достаточно, чтобы убѣдиться, какой громадный мастеръ, какой тонкій и очаровательный живописецъ—этотъ художникъ. Передать такое очаровательно-прозрачное, свѣтящееся бѣлизной тѣло, и сочинить такую тонкую гармонію нѣжно-желтыхъ, бѣлыхъ и густо-черныхъ тоновъ могъ только огромный колористъ. Но Ренуаръ не только большой мастеръ живописи и краски, онъ и изумительный рисовальщикъ. Дегасъ неумолимо строгъ и золъ, онъ издѣвается надъ женщиной и не признаетъ ея прелести. Ренуаръ, наоборотъ, великій „*féministe*“ современной живописи. Онъ подмѣтилъ глубокое очарованіе въ предательскихъ полуулыбкахъ и томномъ щуреньи глазъ молодыхъ красавицъ и сумѣлъ воплотить никѣмъ, кромѣ японцевъ и нѣкоторыхъ примитивовъ, не переданную грацію и зажигающую прелесть ихъ легкихъ тѣлодвиженій.

Дегасъ представленъ хуже всѣхъ импрессионистовъ. Всего двѣ масляныя картины и то одна изъ нихъ очень скучная, изображающая огромную залу какого-то торговаго дома въ Новомъ Орлеанѣ. Къ счастью, въ отдѣлѣ рисунковъ имѣются еще 3 божественныя пастели этого мастера съ обычными сюжетами изъ балетнаго міра. Онѣ отчасти восполняютъ этотъ непростительный пробѣлъ.

Я не буду много говорить о Дегасѣ. Извѣстно, что онъ великъ, въ чемъ онъ великъ и какъ онъ великъ. Возвращаться къ тому-же, пѣть все тѣ-же гимны—не хочется.



Скажу только, кстати, что одна юбочка на какойнибудь ученицѣ балетнаго класса, одинъ ея крупный, тупой носокъ, одинъ черно-красный тонъ платья на пожилой дамѣ въ „Famille Mante“—содержать въ себѣ больше искусства, нежели сотни и тысячи картинъ официальныхъ реалистовъ, развѣшанныхъ на почетныхъ мѣстахъ въ разныхъ государственныхъ музеяхъ. Вотъ, если-бы, вмѣсто Вл. и К. Маковскихъ, Полѣновыхъ и Котарбинскихъ, въ нашихъ хранилищахъ современнаго искусства висѣли всего три картины: „Обѣдъ въ лѣсу“ К. Монэ. „La famille Mante“ Degas'a и „Ложа“ Ренуара, тогда можно было бы эти склады полотна назвать — музеями.

Я нашелъ на выставкѣ нѣсколько совершенно для меня неизвѣстныхъ импрессионистовъ, но меня завело-бы слишкомъ далеко, еслибъ я сталъ описывать всѣхъ ихъ въ отдѣльности. Теперь я ограничусь тѣмъ, что бѣгло, безъ строгой системы, такъ, какъ оно у меня занесено въ путевую тетрадь, передамъ свои общія впечатлѣнія.

Начну съ Энгра.

Всѣмъ давно извѣстно, что этотъ скучнѣйшій академикъ, авторъ полу-рафаэлевскаго, полу-шампеньевскаго „Voeu de Louis XIII“—былъ гениальнѣйшимъ портретистомъ; могу только къ случаю прибавить, что нѣкоторые его портреты на „Centennale“ принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ мастера.

Но самое изумительное между вещами Энгра это рисунки, тоже все портреты. Скучный и шаблонный Энгръ, когда примется рисовать съ натуры, становится на одну высоту съ Гольбейномъ. Онъ обладаетъ той идеальной остротой наблюденія, которая способна уловить малѣйшій изгибъ, и той широтой взгляда, которая сразу улавливаетъ *типъ* изображаемаго лица, сразу схватываетъ его фигуру и все существенное въ немъ. Въ рисункахъ Энгра нѣтъ ничего лишняго; 20, 30 линий—не больше,

ни тушевки, ни фона, бѣлая бумага и на ней какія-то паутинные линіи—вотъ общее впечатлѣніе отъ его рисунковъ. А между тѣмъ все есть: и огромное сходство, и жизнь, и характеръ и даже иногда типичная обстановка, также намѣченная однѣми идеальными линіями. Какая огромная пропасть между грубымъ „обведеніемъ“, грубой черной линіей, вошедшей въ наши дни въ моду и энгровскимъ, точно робкимъ, но ничуть не сухимъ „чирканіемъ“ и „вывоженіемъ“, которыя способны передать малѣйшую подробность въ натурѣ. И какъ все это легко сдѣлано, безъ всякаго затрудненія, свѣжо и просто. Я нарочно всматривался въ бумагу: очевидно резинка не трогала ея; безумно-заостренный карандашъ Энгра долго медлилъ передъ тѣмъ, чтобы коснуться веленеваго листа, и только тогда выводилъ одинъ или два штриха, когда мастеръ убѣждался, что онъ вполне вникъ въ данный кусочекъ оригинала и понялъ его во всѣхъ отношеніяхъ. Медленно, но неумолимо вѣрно, какъ посредствомъ идеальнаго пантографа или камерабескуры, ложился рисунокъ на бумагу, передавая все только нужное, все важное, безъ малѣйшаго эффектичанія. Карандашные портреты Энгра такъ-же восхитительны, какъ живопись на античныхъ вазахъ или виндзорскіе рисунки Гольбейна. Это проявленіе великаго мастерства, великаго синтетизированія формы. Это какъ-бы одухотвореніе формы.

Затѣмъ отмѣчу рядъ открытій: нѣсколько совершенно новыхъ, никогда не слыханныхъ именъ. Кто, напримѣръ, знаетъ портретистовъ Данлу, (Danloux, 1753—1809) и Гиара (Guiard, 1749—1803), современниковъ Давида, а между тѣмъ ихъ вещи вовсе не уступаютъ хорошимъ Кипренскимъ или Левицкимъ. Въ первый разъ также встрѣтилъ я имя Mottez'a, (1809—1897), а между тѣмъ его дамскій профильный портретъ 30-хъ годовъ, писанный ал



fresco,—совершенно изумительная, по красоте сърой гаммы, вещь, равняющаяся лучшимъ Энграмъ. Большой, въ ростъ, мужской портретъ—Кўра (Court, 1797—1865) могъ-бы смѣло стоять рядомъ съ лучшими Брюлловыми. Любопытны портреты бодрого и смѣлаго реалиста Трюта (Trutat, 1824—1848), умершаго всего двадцати-четырехъ лѣтъ.

Интересенъ Бономмѣ (Bonhomme, 1809—1881), задолго до Менцеля пробовавший свои силы въ изображеніи чугунно-литейныхъ заводовъ, изучавшій типы углекоповъ и фабричныхъ. Любопытенъ оріенталистъ Дегоденкъ (Dehodencq, 1822—1882), съ перваго взгляда имѣющій видъ довольно слабаго подражателя Делакруа, но все-таки искавшій тѣхъ-же веселыхъ, легкихъ красокъ, которыми съ такимъ совершенствомъ овладѣлъ впослѣдствіи Бенаръ.

Что Делакруа представленъ не особенно полно, очень понятно, такъ какъ наиболѣе значительныя вещи великаго мастера въ Луврѣ. Однако и то, что есть на „Столтѣней выставкѣ“ указываетъ на него, какъ на самаго настоящаго художника изъ всѣхъ художниковъ XIX вѣка.

Единственно въ Доміа можно отмѣтить тотъ-же ничѣмъ не сдержанный темпераментъ, то-же отсутствіе казенщины, скуки и вялости. Но Доміа работалъ для себя и для тѣснаго круга любителей, Делакруа же былъ вѣчно у всѣхъ на виду, онъ былъ бойцомъ, такъ сказать, общественнымъ дѣятелемъ. Тѣмъ болѣе удивительна его непосредственность, его всегда пламенное отношеніе къ дѣлу, его свобода, которая такъ возмущала современниковъ и которая до сихъ поръ претитъ всѣмъ филистерамъ. Но говорить о Делакруа здѣсь, въ коротенькой замѣткѣ о выставкѣ, такъ-же безтактно, какъ говоря о новыхъ приобрѣтеніяхъ Лувра, мимоходомъ похвалить Мону-Лизу.

Не могу только удержаться, чтобы не упо-

мянуть о небольшомъ этюдикѣ этого мастера, изображающемъ топящуюся въ мастерской печку; мнѣ потому хочется упомянуть о немъ, что въ такой простой вещицѣ, въ которой нѣтъ никакого „apparat“ и помпы, особенно ясно видишь, какая была въ Делакруа живописная мощь, какое ясновидѣніе красокъ. Этотъ этюдикъ достоинъ быть повѣшеннымъ рядомъ съ „Тушей“ Рембрандта.

Не могу также не остановиться на аквареляхъ Бари (Barry, 1795—1875). Знаменитый скульпторъ, оказывается, былъ не мѣнѣ замѣчательнымъ живописцемъ. Это все крошечныя вещицы, но я не zapomню во всей новѣйшей „Thiermalerei“ чего-либо болѣе величественнаго и стильнаго. У Рубенса и Снейдерса тигры и львы смѣшны; они бѣсятся и суетятся какъ обезьяны. Старые итальянцы, повидимому, списывали дикихъ звѣрей съ натуры, въ герцогскихъ звѣринцахъ, но ихъ звѣри полны чучельной застылости. Убри, Депортъ писали свои „Chasses royales“ по старинному шаблону, и съ рабской точностью изображали портреты любимыхъ королевскихъ собакъ. Горасъ Вернѣ и всѣ тѣ, кто въ началѣ вѣка пробовалъ свои силы на „охотахъ“, также удовлетворялись трафаретомъ. Наконецъ Делакруа и Сень-Марсо, какъ настоящіе романтики, съ изумительной страстностью передавали выраженія и тѣлодвиженія яростныхъ бестій, но ихъ не интересовала передача царственности, величаваго спокойствія животныхъ. Только у древнихъ египтянъ и ассиріяпъ или на архаическихъ греческихъ вазахъ дикіе звѣри нарисованы съ той-же поразительной правдой, съ той-же безусловной вѣрностью типа, осанки и выраженія, съ которыми они изображены въ статуяхъ и особенно въ аквареляхъ Бари. Извѣстно, что Бари безвыходно сидѣлъ въ Jardin-des-Plantes и все только смотрѣлъ на своихъ любимцевъ, рѣдко прибѣгая къ карандашу. Вгля-



диваясь въ общее, въ типъ звѣря, онъ игнорировалъ всѣ случайныя, мелкія детали. Благодаря этому, ему такъ удалось выразить то, что наименѣе бросается въ глаза и что составляетъ главную суть „звѣря“: величественное спокойствіе отъ сознанія силы и что-то фатальное, загадочное въ выраженіи. Крошечныя акварели Бари производятъ прямо монументальное впечатлѣніе, и краска, и бархатная живопись ставятъ эти вещицы въ одинъ рядъ съ произведеніями лучшихъ колористовъ.

Я ни единымъ словомъ не обмолвился о скульптурѣ, но что-же дѣлать, если ни одна статуя, кромѣ группъ Бари, давнымъ-давно уже мнѣ извѣстныхъ, меня не поразила и не порадовала.

Живопись XIX вѣка будетъ одной изъ очень интересныхъ и значительныхъ частей исторіи искусства, такъ какъ она все время отражала общую жизнь, все время жила общими интересами, все время играла, и даже очень значительную, роль въ общемъ развитіи, или гордо преслѣдовала свои собственные цѣли. Нельзя того-же сказать про пластику XIX вѣка. Бѣдные скульпторы и архитекторы, раздавленные академіей всю первую половину вѣка, были фальшивыми псевдоклассиками, а затѣмъ, въ лучшихъ случаяхъ, скучными эклектиками. Лишь Фальгьеръ, тонкій знатокъ женскаго тѣла, сумѣлъ создать что-то живое и страстное. Кстати сказать, Фальгьеръ былъ очень сильнымъ живописцемъ. Разумѣется, есть еще Родэнъ, но о немъ я здѣсь не хочу говорить, такъ какъ коснусь этого большого художника при обзорѣ его отдѣльной выставки.

Хотѣлось-бы хоть что-нибудь сказать о чудныхъ декоративныхъ наброскахъ Hubert-Robert'a, объ интересной картинѣ Гро: „Отъѣздъ герцогини Ангулемской“, о нѣкоторыхъ портретахъ Жерара, о дивныхъ эскизахъ Пювисъ-де-Шаванна (бывшихъ на междуна-

родной выставкѣ „Міра Искусства“), хотѣлось-бы перебрать всѣ ложныя кумиры XIX вѣка и лишній разъ излить свое негодованіе на тѣхъ, для кого они были кумирами, —но мѣсто мнѣ не позволяетъ сдѣлать этого, и я, волей-неволей, прекращаю свой бѣглый обзоръ этой замѣчательной выставки.

*Александръ Бенуа.*

---

## Націонализмъ и декадентство.

И боборыкинскій юбилей сослужилъ свою службу. Около него возгорѣлась оживленная полемика между г. Перцовымъ и „извѣрившимся читателемъ“ изъ Москвы. Г. Перцовъ видитъ все въ розовомъ цвѣтѣ. Онъ удивляется, какъ это одинъ изъ юбилейныхъ ораторовъ, г. Спасовичъ, могъ найти въ произведеніяхъ жизнерадостнаго Боборыкина пессимистическое предсказаніе, что будто-бы наша „интеллигенція“ идетъ „въ яму“. По мнѣнію г. Перцова, *„мы знаемъ, куда и зачѣмъ мы идемъ, и мы знаемъ то, что мы на вѣрномъ пути“*. „Послѣ двухъ столѣтій тяготѣнія на западъ, мы очевидно испытываемъ поворотъ историческаго колеса и, точно вновь ощущая главную основу нашей духовной природы, припоминаемъ старинное *ex oriente lux*“.

Эти давно извѣстныя и набившія оскомину утвержденія всѣхъ представителей „официальной народности“ вызвали возраженія со стороны извѣрившагося читателя.

Однако московскій скептицизмъ не разубѣдилъ г. Перцова. Въ своей статьѣ „Во что вѣрить“ (№ 8882, Нов. Вр.) онъ съ прежней настойчивостью повторилъ основныя положенія своей предыдущей замѣтки, лишь нѣсколько развивъ и дополнивъ ихъ. Написана статья г. Перцова — крайне просто, съ тѣмъ „здравымъ смысломъ“, который столь подкупаетъ современнаго читателя, любящаго, чтобы газета наскоро знакомила его въ теченіи



нѣсколькихъ минутъ, съ мнѣніями „умныхъ людей“ о Богѣ, Судьбахъ Россіи и т. д., и т. д.

Но „ясность“ и „простота“ рѣчей г. Перцова—обманчивы. Если повнимательнѣе вникнуть въ ихъ смыслъ, то окажется, что онѣ очень туманны.

Произошло это потому, что такіе сложные, истинно „мистическіе“ вопросы, какъ національное самосознаніе Россіи и т. п., г. Перцовъ низвелъ до уровня какихъ-то текущихъ вопросовъ изъ области „внутренней и внѣшней политики“. Тревожный вопросъ о будущей всемірной культурѣ и о той роли, которая предназначена Россіи въ борьбѣ за эту культуру—г. Перцовъ сдѣлалъ предметомъ „резвыхъ“ и полныхъ „здраваго смысла“ разсужденій на тему о значеніи „официальной народности“. По его мнѣнію, „ясно, что только сліяніе западничества съ славянофильствомъ, сліяніе, конечно, произвольное и органическое, разрѣшитъ задачу“. За западниками, прибавляетъ онъ, стоитъ, какъ *ultima ratio*, Европа, за славянофилами—Византія. Но Россія—не Европа и не Византія, а потому оба направленія не въ состояніи отвѣтить на запросы русскаго человѣка, а вмѣстѣ съ тѣмъ и побѣдить другъ друга.

Когда-же и какъ можетъ прекратиться эта борьба, такъ обезсиливающая противниковъ? на *какой почвѣ* произойдетъ примиреніе?—объ этомъ г. Перцовъ умалчиваетъ. По его словамъ, „подробно развивать эту тему не нужно“. Будетъ, молъ, „сліяніе“, а какое—неизвѣстно, да и знать не стоитъ. А вмѣстѣ съ тѣмъ, именно въ этомъ вопросѣ о сліяніи Запада съ Востокомъ и заключается корень дѣла. Своимъ умолчаніемъ о томъ, что примиреніе противорѣчій можетъ произойти лишь на *религіозной почвѣ*, что возрожденіе русскаго самосознанія возможно лишь въ связи съ религіознымъ возрожденіемъ Россіи, г. Перцовъ уничтожилъ все содержаніе, весь аро-

матъ идеи грядущей „всемірно-русской“ культуры.

Неужели г. Перцовъ не чувствуетъ, что такимъ „упрощеніемъ“ вопроса—онъ невольно потворствуетъ грубымъ интересамъ современной, такъ называемой, „интеллигенціи“? Науку съ телефонами и телеграфами возьмемъ съ запада, тулупы съ самоварами—съ востока и дѣло въ шляпѣ. Но вѣдь то-же говорить, напр., и нашъ „самобытникъ“ Стасовъ. Онъ всю жизнь боролся за „національность“ въ художественномъ творствѣ. Но за *какую* „національность“? За русскую? Конечно нѣтъ, потому что Россіи безъ религіи—нѣтъ и быть не можетъ, Стасовъ-же, проповѣдуя „самоварную живопись“, вмѣстѣ съ тѣмъ отрицаетъ мистическую основу русскаго самосознанія. Такимъ образомъ, благодаря своимъ недомолвкамъ, г. Перцовъ даетъ поводъ зачислить его въ лагерь нашихъ народниковъ-матеріалистовъ, а съ другой стороны, по той-же причинѣ онъ не можетъ не вызвать одобренія и современныхъ „Москвитяниновъ“. Въ свое время западники сильно упрекали первыхъ „славянофиловъ“ за ихъ связь съ редакціей „Москвитянина“, тотъ-же упрекъ нынѣшніе западники могутъ съ тѣмъ-же основаніемъ сдѣлать г. Перцову. Умалчивая о томъ, *что* именно не удовлетворяетъ его въ „византійскихъ“ началахъ славянофильства, отстаивая русскую „національность“ *an und für sich* (противъ кого? противъ „польскихъ“ симпатій г. Спасовича?), одобряя въ частности тотъ взрывъ самаго отчаяннаго лицемѣрія, который произошелъ во время пресловутаго „пушкинскаго“ юбилея,—г. Перцовъ проявилъ не малую долю того „самообманнаго“ націонализма, въ которомъ онъ самъ упрекаетъ современныхъ маленькихъ „Катковыхъ“.

Столь ясно и „здро“ выраженный оптимизмъ г. Перцова можетъ быть по желанію и безъ всякихъ натяжекъ сведенъ или къ „либеральному народничеству“, или къ „рус-



ской деруледовщицѣ“. Едва-ли таковы были цѣли и намѣренія столь искренняго и независимаго критика, какъ г. Перцовъ. Я отлично понимаю, что о религіозномъ возрожденіи русской культуры говорить очень трудно, не только по чисто „внѣшнимъ обстоятельствамъ“, но и потому, что для такихъ предметовъ мы не нашли еще „словъ“. Но эти препятствія вѣдь не мѣшали и не мѣшаютъ такимъ писателямъ, какъ Розановъ или Мережковский, вкладывать въ свои писанія яркое религіозное чувство, столь типичное для ихъ литературнаго творчества. Отъ статьи-же г. Перцова вѣтъ холодомъ здравомыслящаго „политика“, равнодушными устами говорящаго о мистицизмѣ и о свѣтѣ „съ востока“.

## II.

Философскій „Востокъ“ славянофиловъ догорѣлъ, западъ, въ лицѣ марксистовъ и декадентовъ, еще мерцаетъ. На взглядъ г. Перцова, нынѣшніе западники именно таковы, какъ и должны быть „послѣдніе“ западники, доведшіе свой принципъ до абсурда. При этомъ марксисты исполняютъ свою роль западниковъ безъ всякихъ уклоненій въ сторону. Какъ всѣ либералы—они реалисты, подобно тому, какъ всѣ славянофилы—мистики. „Но вотъ декаденты, продолжаетъ г. Перцовъ, нарушили этотъ исконный „раздѣлъ вліянія“ — оставаясь западниками, они захотѣли быть мистиками. Здѣсь западъ достигъ апогея своего вліянія на русскую душу, появилась цѣлая маленькая литература, въ которой стихи, повѣсти, философію только русскій алфавитъ мѣшаетъ признать за французскіе или нео-германскіе... „Въ крайнемъ уклоненіи отъ національнаго типа слѣдуетъ (по мнѣнію г. Перцова) искать причину той рѣзкой вражды, которую встрѣтило со всѣхъ сторонъ это направленіе и которой никогда не вызывалъ противъ себя даже марксизмъ.“

Итакъ, декаденты—крайніе западники. Литература ихъ—имѣетъ видимость перевода съ иностраннаго и представляетъ собою предѣлъ уклоненія отъ всего національнаго—самобытнаго; съ другой стороны, какъ люди, склонные къ мистицизму, декаденты приближаются къ славянофиламъ. Таковы вкратцѣ главныя положенія Перцова. Какъ это все опять просто, здраво, а вмѣстѣ съ тѣмъ непродуманно и противорѣчиво.

Во-первыхъ, что такое „декаденты“? Г. Перцовъ, повидимому, причисляетъ къ декадентамъ всѣхъ тѣхъ, кто нарушаетъ придуманную имъ классификацію, т. е. самые разнообразные элементы, по чисто отрицательнымъ признакамъ. Это всѣ тѣ, кто *не* славянофилъ, *не* западникъ, *не* марксистъ и т. д.

Публика считаетъ слово „декадентъ“ браннымъ, вродѣ того, какъ прежде бранились „нигилистомъ“ и производитъ это слово отъ испорченнаго латинскаго глагола „*decadere*“, что значитъ ниспадать. Словопроизводство довольно сомнительное. Пожалуй, правильнѣе было-бы переводить *decadere* не „ниспадать“, а „отпадать“.

Декаденты это именно „отпавшіе“ отъ канонѣвъ всякихъ „направленцевъ“. Это тотъ „мыслящій тростникъ“, который позволяетъ себѣ *роскошь независимости*. Конечно, оставаться все время „отпавшимъ“ — нельзя. Но все то кипѣніе, то страшное броженіе, которое происходитъ среди „декадентовъ“, доказываетъ, что они не стоятъ на мѣстѣ, и, дастъ Богъ, цѣной большихъ успѣхъ придутъ, наконецъ, къ цѣли. Но зачѣмъ спорить о словахъ? Думаю, будетъ проще на время согласиться съ г. Перцовымъ и обозначать словомъ „декадентство“ ту неизвѣстную величину, которая вызываетъ столько ненависти и насмѣшекъ и которой, тѣмъ не менѣе, предстоитъ еще сыграть свою роль.

Главное значеніе декадентства состоитъ въ



томъ, что оно, не щадя своихъ силъ, боролось за свободу. О, конечно, не за права „гражданина“, не за „habeas corpus“ и вообще не за свободу, охраняемую внѣшней (либеральной или консервативной) силою. Оно стремилось къ свободѣ ради свободы, безъ всякой ближайшей утилитарной цѣли. Геній, ради свободнаго проявленія своей индивидуальности, „можетъ нарушать всѣ законы, преступать всѣ черты“. Конечно, весь вопросъ въ томъ, какъ опредѣлить генія. Кому *все можно* и кому *ничего нельзя*? Много лицемѣровъ воспользовались этой мучительно добытой свободой для того, чтобы прикрыть ею свои самыя „несвободныя“ влеченія, но о такихъ представителяхъ „направленія“ говорить не стоитъ, и не ихъ имѣетъ конечно въ виду г. Перцовъ. Что-же касается настоящихъ декадентовъ, то ихъ свобода далась имъ очень дорогой цѣной. Преклоняясь только передъ талантомъ и его творчествомъ, они, прежде всего, удалились отъ жизни, оторвались отъ нея. Общество, покоящееся на цѣлой системѣ принятыхъ на вѣру постулатовъ, реформаторы, стремящіеся къ замѣнѣ однихъ постулатовъ другими, и пугающіе свою паству разными жупелами въ родѣ „прогресса“, „цивилизациі“ и т. д. стали казаться имъ чѣмъ-то нефѣйствительнымъ, чѣмъ-то такимъ, что существуетъ не на самомъ дѣлѣ, а лишь въ представленіи чуждыхъ имъ людей. Вниманіе ихъ сосредоточилось исключительно на области проявленія творческой личности, на области философіи, литературы и искусства. Словомъ, „декаденты“ по существу оказались людьми *не общественными*, и въ этомъ лежитъ причина той слѣпой вражды, которую выказываютъ къ нимъ представители „общества“, представители какъ сегодняшней, такъ и завтрашней буржуазіи. Именно, *какъ враги общества*, декаденты нестерпимы безчисленнымъ фарисеямъ всѣхъ странъ и народовъ, а вовсе не своими

*уклоненіями отъ націонализма*. Уже кажется, чего больше *космополитизма*, какъ у русскихъ западниковъ всѣхъ отѣнковъ, однако, они болѣе, чѣмъ терпимы, они — вожди, они — сила, заставляющая преклоняться „молодежь“. Декаденты совсѣмъ не отвергаютъ начала національности, поскольку оно бессознательно проявляется въ самобытной творческой личности. Они только отрицаютъ націонализмъ какъ *лозунгъ*, какъ сознательное павязываніе, стѣсняющее свободу. Чѣмъ же иначе объяснить преклоненіе декадентовъ передъ такой истинно національной величиной какъ Достоевскій? Декаденты „космополитичны“ вовсе не въ томъ смыслѣ, что имъ дорого *уравненіе* національностей, дорого „обобществленіе капиталовъ и орудій производства“ на всемъ земномъ шарѣ, но въ томъ смыслѣ, что ничто человѣческое имъ не чуждо, всякая современная или прошлая культура, обладающая ярко выраженнымъ единствомъ и самобытностью, имъ одинаково дорога. Міръ древняго Египта представляется имъ вовсе не эпохой младенчества современной „европейской“ цивилизациі, дошедшіе до нашихъ дней остатки его для декадентовъ — вовсе не „музейные предметы“, которые всякіе филистеры изучаютъ для упражненія своего терпѣнія — а нѣчто цѣлое, живое, словомъ — культура, которая была, можетъ быть, гораздо ближе къ разрѣшенію вѣковыхъ загадокъ, чѣмъ мы, съ нашими телефонами и „орудіями производства“. Японское искусство вовсе не есть, для декадентовъ, нѣчто варварское и курьезное, какъ всѣ экзотическіе продукты. Они видятъ въ немъ ясные признаки такой художественной силы, такого любовнаго пропикновенія въ природу, которое и не спилось нашимъ „реалистамъ“.

Вообще, стремленіе къ изученію исторіи культуры — одна изъ яркихъ чертъ представителей декадентства. Отрицая вѣру во всемогущество „прогресса“, они съ любовью, безъ



всякихъ предубѣжденій „цивилизованнаго европейца XIX вѣка“, стали вникать въ культуры прошлыхъ вѣковъ, въ культуры чуждыхъ имъ народностей. Въ этомъ смыслѣ они, конечно, космополиты, но едва-ли имъ можно поставить это въ упрекъ.

### III.

Такая свобода, такое одиночество „враговъ общества“—декадентовъ—ненормально, ибо всѣ люди ищутъ общенія, свободное-же одиночество—трудно выносимо. Если я сказалъ выше, что декаденты — элементъ анти-соціальный, то, конечно, лишь въ томъ смыслѣ, что они не мирятся съ принудительнымъ общеніемъ, хотя-бы даже въ „хрустальномъ дворцѣ съ зубнымъ врачомъ Вагенгеймомъ на вывѣскѣ“ („Записки изъ подполья“). Они—люди „изъ подполья“, обладающіе чрезвычайнымъ сознаніемъ. „Клянусь вамъ, господа, что слишкомъ сознать — это болѣзнь, настоящая полная болѣзнь“, говоритъ Достоевскій въ „Запискахъ изъ подполья“. Декадентство — это есть та болѣзнь, которую надо перепести, чтобы достигнуть расцвѣта своихъ силъ.

Розановъ подробно рисуетъ всѣ тонкости перехода Достоевскаго отъ „Записокъ изъ подполья“ къ „Братьямъ Карамазовымъ“, перехода отъ отрицанія рациональнаго устроенія человѣка на землѣ до идеи о возможности религіознаго его устроенія.

И вотъ я думаю, что только декаденты могутъ одни среди современнаго намъ русскаго „интеллигентнаго“ общества—послужить матеріаломъ для будущаго устроенія.

Тѣ декаденты, которые вдалились въ мистику—по окровавленному сознанію г. Перцова—нарушили его „систему“, его столь просто и ясно придуманную группировку людей и мнѣній по полочкамъ и клѣточкамъ. А вмѣстѣ съ тѣмъ, въ мистицизмъ декадентовъ—нѣтъ

никакого скачка, никакого нарушенія „сферъ вліянія“. Декадентство, съ его „культулою личности“, съ его стремленіемъ ко всему необыденному, утопченному, съ его отрицаніемъ „хрустальнаго дворца“ — очевидно должно быть врагомъ рационализма. Болѣе чѣмъ кто-либо, декаденты чувствуютъ силу иррациональнаго начала въ природѣ и родство свое съ нимъ.

„О, страшныхъ пѣсень сихъ не пой  
Про древній хаосъ *про родимый!*“

говорить нашъ „декадентъ“ Тютчевъ.

Но отрицаніе рациональной устроимости человѣка на землѣ — есть первый шагъ къ мистицизму. И чтожъ тутъ удивительнаго, что самые яркіе, самые даровитые представители русской литературы, продѣлавъ необходимый и неизбѣжный путь декадентскаго подполья, пошли дальше и пекутся о будущей „всемирно-русской“ культурѣ. Очень жаль, что г. Перцовъ вмѣсто того, чтобы открыто протянуть имъ руку, лишь удивляется, какъ это они такъ нарушили его полную здраваго смысла табличку.

Говоря о „декадентствѣ“, какъ о ничтожномъ модномъ явленіи, какъ о послѣднемъ мерцаніи мистическаго западничества, г. Перцовъ впадаетъ въ ошибку. Передъ нимъ очевидно лишь носились воспоминанія о причудахъ „общедоступныхъ декадентовъ“, а мысль о мучительной фазѣ въ развитіи современной человѣческой души.

Въ заключеніе еще одно маленькое замѣчаніе. Кромѣ Пушкина „наиболѣе чистымъ представителемъ національнаго міросозерцанія“ г-нъ Перцовъ считаетъ Суворова и... Петра. Суворовъ—дѣло вкуса, но какъ это г-ну Перцову пришло въ голову, для защиты своихъ „нео-славянофильскихъ“ взглядовъ, сослаться на Петра, этого „антихриста“ раскольниковъ, начинателя столь ненавидимаго славянофилами „петербургскаго періода?“ Са-



мо собой разумѣется, что Петръ—одно изъ проявленій великой русской силы, но ужъ конечно не въ томъ смыслѣ, какъ это думаетъ г. Перцовъ.

*Д. Филосовъ.*

---

### Свѣдѣнія.

Зданіе Московской городской галлерей бр. Третьяковыхъ передѣлывается и перестраивается. Верхъ уже весь перестроенъ и законченъ, и по всей вѣроятности галлерей скоро будетъ открыта для публики. Новый фасадъ зданія сдѣланъ по проекту В. Васнецова, снимки съ котораго помѣщены нами въ приложеніи къ настоящему номеру. Согласно новому плану внутренняго помѣщенія галлерей, большой подъѣздъ ведетъ въ обширный вестибюль, откуда подымается широкая прямая лѣстница въ верхній этажъ пристройки, гдѣ будутъ помѣщаться собранія иконъ, залы съ верхнимъ свѣтомъ для новыхъ пріобрѣтеній и зала, посвященная памяти П. М. Третьякова. Въ послѣдней будутъ расположены портреты и бюсты съ покойнаго, а также различные предметы, имѣющіе то или иное отношеніе къ его общественной дѣятельности. Зала эта будетъ соединена съ той залой прежняго зданія, въ которой помѣщены въ хронологическомъ порядкѣ произведенія старыхъ русскихъ художниковъ. Такимъ образомъ осмотръ галлерей, согласно идеѣ покойнаго ея основателя, можно будетъ дѣлать по строго проведенной системѣ.

Въ нижнемъ этажѣ пристройки будетъ помѣщаться библіотека.

---

### Замѣтки.

■ Всѣ газеты единодушно выбрали бывшую въ Академіи Художествъ ученическую выставку картинъ. Намъ не хотѣлось

бы слѣдовать ихъ примѣру, во-первыхъ потому, что слишкомъ надоѣло ежегодно бранить все тѣхъ-же и все за то-же. Вѣдь, право, ученики не отвѣтственны за грубость и отсталость своихъ преподавателей. И во-вторыхъ, теперь болѣе, чѣмъ когда либо, понятно, насколько такія выставки, дипломы и посылки за границу далеки отъ искусства, ибо какую цѣну можно всѣмъ имъ придавать послѣ скандала на всю Европу съ пресловутой картиной Малявина. Замалчивать этотъ послѣдній фактъ можно, но фактъ все-же остается. Малявина за границу не послали, а картину его хотѣли убрать съ выставки; въ Европѣ же за эту картину дали золотую медаль, и хотѣли одно изъ произведеній того-же художника пріобрѣсти въ Люксембургскій музей въ Парижѣ, да оно уже раньше было продано въ Третьяковскую галлерей. Стоитъ-ли послѣ этого разсуждать объ академическомъ жюри, его мнѣніяхъ, оцѣнкахъ и наградахъ? И смѣшнѣе всего то, что парижское жюри состояло почти исключительно изъ художниковъ старыхъ, извѣстныхъ всей Европѣ и которыхъ никакъ нельзя упрекнуть въ излишней „передовитости“. Невѣжественный критикъ „Нов. Вр.“, г. Сторонній, какъ-то по поводу парижскихъ наградъ освѣдомлялся: „а судьи кто?“ Поспѣшимъ отвѣтить ему, что судьями въ Парижѣ были: Бонна, Карольсъ Дюранъ, Ж. П. Лорансъ, Бугеро, Бенжаменъ Констанъ, Даньянъ Бувере, Жюль Бретонъ, Бери, Казенъ, Кормонъ, Деталь, Жеромъ, Жервексъ, Гарпиньи, Геннеръ, Лермиттъ, Руабе, Воллонъ, Дюбуфъ и пр. Не знаемъ, говорятъ-ли что нибудь эти имена нашимъ профессорамъ и разнымъ г-мъ Стороннимъ, ибо мы не увѣрены, знаютъ-ли послѣдніе, чтѣ пишетъ г. Бонна—пейзажи, или портреты? Мы-же не можемъ заподозрить г. Бугеро въ пристрастіи къ Малявину, или Жюля Бретона въ преувеличенномъ восторгѣ передъ Коровинымъ.

Вотъ, кто судилъ нашихъ художниковъ.



Что-же остается послѣ этого сказать о роли, которую играютъ наши доморощенные судьи?

Но бросимъ это.

Самыми интересными вещами на ученической выставкѣ должны быть признаны гравюры г-жи Остроумовой. Съ легкой руки Лепера и Ривьера этотъ гротескъ за послѣднее время опять заинтересовалъ художниковъ. Г-жа Остроумова съ рѣдкимъ чутьемъ красочныхъ пятенъ и большой силой рѣзца трактуетъ свои простые мотивы. Ея гравюры соединяютъ въ себѣ пріятную грубость смѣлаго штриха съ бархатистой мягкостью красочныхъ сочетаній. Напечатаны эти гравюры очень аппетитно, краска впиталась въ бумагу и легла пріятнымъ матовымъ слоемъ. Товарищъ г-жи Остроумовой, г. Герардовъ, тоже способный человѣкъ, и его „Собственный портретъ“ не лишенъ интереса. Въ вину граверу надо поставить извѣстную подражательность и „шикарность“ его произведеній, которая подозрительна въ столь молодомъ художникѣ. Бравированіе техникой и мастерствомъ идетъ въ ущербъ серьезности его произведеній. Дѣлать à la Helleu или Фортуни—не достаточно, надо быть болѣе содержательнымъ и углубленнымъ. Тотъ-же недостатокъ, но въ еще большей мѣрѣ, обнаружили два способные молодые пейзажиста Фокинъ и Теснеръ. Они выставили чуть-ли не въ первые и сразу заявили себя „мастерами своего дѣла“. Ихъ этюды написаны съ тѣмъ небрежнымъ размахомъ, какой рѣдко себѣ позволялъ самъ Левитанъ даже въ своихъ послѣднихъ работахъ. Мы совсѣмъ не намѣрены упрекать кого-бы то ни было въ излишней „свободѣ“ техники, и хотимъ лишь сказать, что молодые художники должны болѣе осторожно обращаться съ природой, болѣе наблюдать ее и болѣе „уважать“ трудность ея передачи. Если мы укажемъ на нѣкоторые свѣжіе этюды въ мастерской Рѣпина и на недурную по колориту картину Иванова „Сви-

даніе“, то это будетъ все, о чемъ можно упомянуть на выставкѣ. О посылаемыхъ же за границу разныхъ Ватутиныхъ и пр. говорить нельзя безъ озлобленія по адресу тѣхъ, кто ихъ посылаетъ. Нашихъ „горбатыхъ“ не только Малявины, но и „могила не исправить“.

С. Д.

III Финляндскій художественный отдѣлъ на Парижской выставкѣ былъ однимъ изъ самыхъ свѣжихъ и интересныхъ. Картины, подобранныя съ большимъ вкусомъ, прекрасно представляли художниковъ, участвовавшихъ въ отдѣлѣ. Такъ какъ все лучшее было отослано въ Парижъ, то понятно, что на ежегодной финляндской выставкѣ, открывшейся въ началѣ октября въ Гельсингфорсѣ, отсутствовали произведенія многихъ талантливыхъ художниковъ. Такъ, Эдельфельдъ далъ лишь одинъ портретъ, прекрасный пейзажистъ Бломстедъ—тоже портретъ, Эрнефельтъ—нѣсколько этюдовъ, Энкель отсутствовалъ совсѣмъ.

Главный интересъ выставки сосредоточивался на произведеніяхъ великолѣпнаго финскаго мастера А. Галлена, который уже давно не выставялъ такъ блестяще и такъ полно. Онъ явился съ цѣлымъ рядомъ пейзажей и картоновъ-эскизовъ для своихъ фантастическихъ панно. Никто съ такой поэзіей и силой не передаетъ финской природы, зимы, озеръ и лѣсовъ, какъ этотъ оригинальный художникъ. Въ однотонномъ сѣверномъ пейзажѣ онъ находитъ такое разнообразіе и такую яркость колорита, которая въ пору лишь лучшимъ пейзажистамъ „ослѣпительнаго юга“. Холодное сѣверное солнце, красное, лиловое, золотое, обливаетъ своими лучами ярко-желтую осень, или блестящую бѣлизну снѣжныхъ равнинъ. Въ его причудливые панно, со сказочными людьми и дикимъ пейзажемъ, вложено столько поэзіи и силы, что хочется признать его за изуми-



тѣлѣйшаго современнаго декоратора. Впрочемъ, послѣ Парижской выставки, это наше мнѣніе раздѣляется всей художественной Европой.

С. Д.

III Первое представленіе Вагнеровской „Валькиріи“ въ Маріинскомъ театрѣ прошло съ рѣдкимъ успѣхомъ. Это фактъ, достойный отмѣтки. Послѣ неотзывчивости нашей публики на „Тристана и Изольду“ стали предсказывать неуспѣхъ всему Вагнеру на русской сценѣ. Предположенія эти были неосновательны, ибо „Тристанъ“ — лучшее, но и наиболѣе сложное изъ Вагнеровскихъ твореній — не могъ сразу быть оцѣненъ публикой, воспитанной на „Гугенотахъ“ и „Риголетто“.

„Валькирія“ — вещь несравненно болѣе доступная, и по фактурѣ наиболѣе приближающаяся къ „Лоэнгрина“ и „Тангейзеру“. Въ ней много чисто итальянскаго пафоса, и эффектныхъ фразъ. Теперь поздно разсуждать объ утомительности такихъ оперъ, какъ „Валькирія“ или „Мейстерзингеры“, или о томъ, что ихъ нельзя *пѣть*. Оперы эти имѣютъ уже „маститую“ репутацію и во всей европейской оперной литературѣ остаются послѣдними геніальными страницами.

IV Въ московскомъ Большомъ театрѣ поставили новую оперу г. Корещенко „Ледяной домъ“. Декораціи для нея писалъ художникъ А. Головинъ, и мы должны признать, что болѣе художественной и тонкой постановки намъ не приходилось встрѣчать ни на одной изъ европейскихъ сценъ. Съ перваго поднятія занавѣса декораціи поражаютъ гармоничностью тоновъ, мягкимъ красивымъ колоритомъ. Выдержанный въ спокойномъ сѣро-синемъ тонѣ кабинетъ анненскаго вельможи, уходящая въ даль галлерей фамиліальныхъ портретовъ, интересная мебель — все это задумано и исполнено съ такой художественностью, что намъ подчасъ казалось, что передъ нами — картина какого-то перворазряднаго мастера.

Слѣдующее дѣйствіе намъ понравилось еще болѣе. Площадь передъ дворцомъ въ темную зимнюю ночь. Съ обѣихъ сторонъ сѣрня зданія дворца, занесенныя снѣгомъ, у подъѣзда — рядъ зажженныхъ тусклыхъ фонарей, въ глубинѣ — часовые въ красныхъ плащахъ и надо всѣмъ этимъ черно-синее, ясное, звѣздное небо. Сюда прибѣгаетъ гадать Маріорица со своими подругами. Эффектъ удивительный, когда съ крыльца сходятъ въ обшитыхъ мѣхомъ накидкахъ, съ огромными муфтами, въ широкихъ фижмахъ раскраснѣвшіеся дѣвушки. Какой прелестный контрастъ этого веселаго наряднаго роя съ ледящей природой и холодомъ угрюмыхъ часовыхъ.

Но полного совершенства достигаетъ постановка въ сценѣ съ шутами. Парадный залъ дворца, холодный „своей“ величественностью, своимъ офиціальнымъ великолѣпіемъ. Декорація проста: стѣна коричневато-малиновая, съ правильнымъ рядомъ огромныхъ узкихъ оконъ, сквозь которыя видно противоположное зданіе, высокіе стулья въ простѣнкахъ и блестящій какъ зеркало полъ (весь полъ затянута клеенкой). Въ залѣ ренетируетъ свои упражненія толпа шутовъ. Костюмы, гримъ, парики — все сдѣлано съ истинно художественнымъ чутьемъ. Костюмы въ оперѣ большей частью исполнены по рисункамъ художницы г-жи Т., работавшей уже для многихъ послѣднихъ постановокъ московскихъ театровъ. Надо удивляться изобрѣтательности и вкусу художницы. Въ огромной веренищѣ созданныхъ и подобранныхъ ею костюмовъ видна искра настоящаго декоративнаго таланта. Съ музыкальной стороны „Ледяной домъ“ не представляетъ интереса. Это смѣсь Чайковскаго съ Рихардомъ Штраусомъ, грузная, шумливая оркестровка, подчасъ рискованная гармонія рядомъ съ банальными *tempo di valse*. Въ общемъ — вещь скучная и блѣдная.



■ Вышла изъ печати первая часть книги Александра Бенуа, посвященной Исторіи Русской живописи въ XIX вѣкѣ. Мы еще возвратимся къ оцѣнкѣ этого интереснаго труда, который оригинальностью проведенныхъ въ немъ взглядовъ, вѣроятно, вызоветъ въ художественномъ мірѣ большіе толки.

■ Еще одинъ афоризмъ г. Сторонняго: „никто не задумается надъ тѣмъ, что какой-нибудь жалкій прихлебатель импрессионизма Бенаръ и дутая посредственность Дегазъ, рекламируемый ловкими торговцами, ничего общаго съ искусствомъ не имѣющими, не стоятъ и сотой доли тѣхъ сумасшедшихъ цѣнъ, которыя они у насъ назначаютъ... и иногда получаютъ“. („Нов. Вр.“, № 8890).

■ На-дняхъ въ зданіи Императорскаго Общества Поощренія Художествъ открылась Международная выставка картинъ, почти вся состоящая изъ произведеній, бывшихъ на Парижской всемірной выставкѣ. Инте-

ресъ представляютъ нѣсколько картинъ покойнаго Сегантини и большой триптихъ Леона Фредерика. Въ общемъ-же, къ сожалѣнію, выставка далеко не отражаетъ современнаго западнаго искусства. Она составлена безтолково, почти исключительно изъ картинъ академическаго типа и даже просто лавочнаго товара. Впрочемъ, мы будемъ еще имѣть случай болѣе подробно говорить объ ней.

■ Музей Императора Александра III приобрѣлъ всѣ декоративныя панно художника Коровина, сдѣланныя послѣднимъ для Сибирскаго и Восточнаго павильоновъ Русскаго Отдѣла на Всемірной Парижской Выставкѣ.

■ Будущій номеръ (23—24) журнала „Міръ Искусства“ будетъ посвященъ воспроизведенію лучшихъ вещей изъ собранія кн. Юсуповыхъ въ СПб., съ пояснительной статьей Александра Бенуа.

---

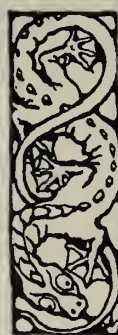
Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.







1901



# МІРЪ ИСКУССТВА.



III<sup>й</sup> ГОДЪ ИЗДАНІЯ.



ЕВГ  
ЛАНСЕРЕ



# НИВА

даетъ въ теченіе  
одного 1901 года  
своимъ подписчикамъ  
**БЕЗПЛАТНО**

(стоящее въ отдельной про-  
дажѣ 15 руб.).

**ПОДПИСНАЯ ЦѢНА „НИВЫ“**

на годъ со всѣми приложеніями:

Безъ достав-  
ки въ С.Пб. **5 р. 50 к.**  
Безъ доставки: 1) въ Мо-  
сковскій, въ Конторѣ Н. Печ-  
новской, — 6 р. 25 к.; 2) въ  
Одессѣ, въ книжн. магаз.  
„Образованіе“ — 6 р. 50 к.  
Съ доставкою **6 р. 50 к.**  
въ С.Пб. . .

Съ перес. во  
всѣ города  
и мѣстност. **7 р.**  
Россіи . . .  
За границу — 10 р.  
Разсрочка платежа  
въ 2 и 3 срока.

Подписчики „НИВЫ“ получаютъ въ 1901 г.:

**52 №№** журнала „НИВА“ (до 1500  
столбцовъ текста и 500 гравюръ), въ  
которыхъ, между прочимъ, появятся: 1) еще нигдѣ  
не напечатанныя посмертныя произведенія

**Д. В. ГРИГОРОВИЧА:** „Очерки Венеціи“ и „Изъ за-  
писной книжки“ (характе-  
ристики выдающихся современ. русскихъ дѣятелей  
и анекдоты изъ ихъ жизни); 2) рядъ статей со мно-  
жествомъ рисунковъ, картъ и проч. подъ заглавіемъ:  
„**ХІХ ВѢКЪ**“. Статьи эти дадутъ читателю  
полную картину жизни истекша-  
го столѣтія и составятъ роскошный томъ.

**24 ТОМА** „Сборника Нивы“, содержащаго **Полное со-  
браніе сочиненій Г. П. Дани-  
левскаго** („Черный годъ“, „Сожженная Москва“, „Няня  
Тарананова“, „Мировичъ“, „Бѣглые въ Новороссіи“, „Воля“, „Новыя  
мѣста“, „Девятый Валъ“ и всѣ друг. многочисленныя его про-  
изведенія), которое будетъ приложено въ теченіе **одного  
1901 года**, — такъ что „Сборникъ Нивы“ 1901 г., по количе-  
ству матеріала для чтенія, значительно превзойдетъ „Сборники“  
всѣхъ прежнихъ лѣтъ.

полное собраніе сочиненій

## Г. П. ДАНИЛЕВСКАГО

съ портретами, факсимиле и биографич. очеркомъ.

**12 КНИГЪ** „Ежемесячныхъ литератур-  
ныхъ приложеній“ (романы, по-  
вѣсти, рассказы, популярно-научныя статьи, очерки и пр.  
современныхъ авторовъ).

**12 №№** „Парижскихъ модъ“ (до 300 модныхъ гравюръ  
по послѣднимъ фасонамъ лучшихъ мастеровъ).

**12 №№** рукодѣльных и выпильныхъ работъ и выкроекъ въ  
натуральную величину (около 600 рисунк. и чертеж.).  
**Стѣнной Календарь** на 1901 г., печатан. красками.  
Подробное иллюстрированное объявленіе о подпискѣ высылается бесплатно.

Требованія адресовать въ Главную Контору журнала „НИВА“: С.-Петербургъ, Малая Морская, 22.

Изданіе П. П. Сойкина.)

**ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1901 годъ.**

(XII-й годъ изданія

# ПРИРОДА

ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ

**ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ**  
для семейнаго чтенія.

Въ теченіе года подписчики получаютъ:

**52 ИЛЛЮСТРИР. №№**, въ которыхъ будутъ помѣщаться  
выдающіяся событія всего міра, очерки и рассказы изъ  
исторіи науки, путешествій и изобрѣтеній, романы и повѣ-  
сти съ массою иллюстрацій.

# И ЛЮДИ

И кромѣ того безъ всякой доплаты за пересылку, **бесплатно**

## ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКІЙ СЛОВАРЬ,

вполнѣ законченный, заключающій въ себѣ болѣе **80** печатныхъ листовъ формата словарей Брокгауза и Мейера.

**12 иллюстрированныхъ томовъ**, объемомъ каждый отъ **180 — 220 страницъ** убористой печати, въ которыхъ въ  
увлекательномъ изложеніи описываются путешествія и приключенія на сушѣ и на морѣ

ПОДЪ ОБЩИМЪ ЗАГЛАВІЕМЪ:

## „БИБЛИОТЕКА РОМАНОВЪ“

Лѣсной бродяга. Габріеля Ферри, въ 3-хъ томахъ: 1) Искатель приключеній. 2) Красный наравинъ. 3) Орелъ снѣжныхъ горъ. — Приключенія  
Сирано де-Бержерака. Л. Галле, въ 2-хъ томахъ: 1) Роковой документъ. 2) Капитанъ Сатана. — Новый романъ Л. Буссенара: Ледяной адъ. —  
Послѣдній романъ Жюль Верна: Вторая родина. — Сокровища Перу. Ром. Вэригофера, въ 2-хъ томахъ: 1) Снитанія молодого бѣглеца.  
2) Черезъ дебри и пустыни. — Луговые разбойники въ Техасѣ. Ром. Герштейкера, въ 2-хъ том.: 1) Подъ личиною ясы. 2) Законы Линча. —  
Копи царя Соломона. Ром. Хаггарда.

**Журналъ „ПРИРОДА и ЛЮДИ“**

Министерствомъ Народнаго Просвѣщенія разрѣшенъ къ вы-  
пискѣ въ бесплатныя бібліотеки и читальни.

**Подписная цѣна на годъ:**

безъ доставки въ С.-Петерб. **5 руб.**, съ доставкою и пересылкою по всей Россіи **6 руб.**, за границу **8 руб.**. Допускается разсрочка:  
При подпискѣ **2 руб.**, къ 1 марта **1 руб.**, къ 1 мая **1 руб.** и къ 1 іюля остальные, или по **1-му рублю** въ теченіе первыхъ 6-ти мѣсц.

Адресъ редакціи: С.-Петербургъ, Стремянная, № 12, собств. домъ.



V      ОТКРЫТА ПОДПИСКА      на 1901 г.      V

ГОДЪ      НА ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЬ      ГОДЪ

# „ТЕАТРЪ и ИСКУССТВО“

Интересъ, возбуждаемый въ современномъ обществѣ драматической литературой и вопросами искусства, далъ возможность журналу „Театръ и Искусство“ получить распространеніе въ широкихъ кругахъ читающей публики. Будучи единственнымъ въ Россіи изданіемъ такого рода, по обилію и выбору матеріала, журналъ „Театръ и Искусство“, въ то же время, благодаря своей крайней дешевизнѣ, является вполне доступнымъ для всякаго образованнаго человѣка.

52 20 12 12 2-3	№ № журнала	ПОДПИСЧИКИ ПОЛУЧАТЪ 1000 страницъ, что составитъ изящный томъ на хорошей бумагѣ, Т Ы С Я Ч А иллюстрацій въ текстѣ. репертуарныхъ пьесъ, въ отдѣльной продажѣ стоящихъ около 30 руб. выпусковъ БИБЛИОТЕКИ популярныхъ статей по искусству, а также указаній по устройству театровъ: а) домашнихъ, б) дѣтскихъ и в) солдатскихъ. За годъ компактный томъ. нотныхъ приложеній для пѣнія и фортепіано. выпуска СЛОВАРЯ СОВРЕМЕННЫХЪ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ДѢТЕЛЕЙ. (Словарь доведенъ до буквы Е. Вышедшіе 5 вып. для новыхъ подписчиковъ 2 р.).	№ № журнала	52 20 12 12 2-3
-----------------------------	----------------	---	----------------	-----------------------------

**Въ 1897—1900 гг.** печатались произведенія: Авсеенко В. Г., Амфитеатрова А. В., Арбенина Н. Ф., Баскина В. С., Бентовина Б. И., Блейхмана Ю. И., Боборыкина П. Д., Бѣляева Ю. Д., Вейнберга П. И., Гнѣдича П. П., кн. Голицына Д. П. (Муравлинъ), Гриневской И. А., Далматова В. П., Дѣянова А. И., проф. Иванова И. И., Иванова М. М., Измайлова А. И., Карпова Е. П., Кнорозовскаго И. М., Коринфскаго А. А., Ленскаго Ал. П., Любимова М. А., Немировича-Данченко Вас. И., Немировича-Данченко Вл. Ив., Озаровскаго Ю. Э., Плещеева А. А., Потапенко И. Н., Ростиславова А. А., проф. Сакетти Л. А., Соловьева Б. М., кн. Сумбатова А. И., Тихонова В. А., Федорова Н. Ф., Фруга С. Г., Эфроса Н. Е. Южнаго М. Г., Ясинскаго I. I. и друг.

**ВЪ ОТДѢЛЬНЫХЪ ПРИЛОЖЕНІЯХЪ** были даны всѣ выдающіяся новинки драматическаго репертуара, какъ: „Трильби“, „Волшебная сказка“, „Казнь“, „Девятый валъ“, „Заза“, „Закатъ“, „Накипь“, „Буреломъ“, „Преступленіе и Наказаніе“, „Джентельменъ“, „Бракъ“ и проч.

## ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

За годъ со всѣми приложеніями **6 руб.**,      за полгода со всѣми приложеніями **4 руб.**

Допускается разсрочка: при подпискѣ 2 р. и по 2 р.: 1-го марта и 1-го іюня.

Адресъ редакціи и конторы: С.-Петербургъ, Моховая, 45.

Редакторъ **А. Р. КУГЕЛЬ.**

Издательница **З. В. ТИМОФѢВА** (Холмская).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1901 г.  
VIII-й ГОДЪ (ОСНОВ. ВЪ 1894 Г.) ЕЖЕНЕДѢЛЬНАГО ИЗДАНІЯ

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

Учебнымъ Комитетомъ Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи „Русская Музыкальная Газета“ РЕКОМЕНДОВАНА для ученическихъ библиотекъ старшаго возраста и фундаментальныхъ библиотекъ среднихъ учебныхъ заведеній Вѣдомства Императрицы Маріи.

Въ послѣдніе годы изданія „Р. М. Г.“ были напечатаны статьи:

**ПО ОТД. ИСТОРИИ МУЗЫКИ И ИСТОР. МАТЕРІАЛЫ:** письма и пр. Берліоза, Вагнера, Верстовскаго, Глинки, Сѣрова, Чайковского и др.; статьи В. В. Бесселя, проф. С. К. Булича, проф. С. В. Смоленскаго, В. В. Стасова, Ник. Финдейзена и др.  
**ПО ОТД. ПЕДАГОГИКИ:** статьи К. Эд. Вебера, В. Д. Корганова, К. П. Нелидова, И. П. Прянишникова, П. Тихонова, С. Ф. Шлезингера и друг.

**ПО ОТД. ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ И ЕГО ИСТОРИИ:** свѣщ. В. М. Металлова, К. Нелидова, Ант. Преображенскаго, проф. С. В. Смоленскаго и др.

Кромѣ того принимаютъ участіе: Б. Быстровъ, К. Э. Веберъ, М. В. Владиміровъ, Н. Н. Ворошиловъ, Рост. Геника, В. Кашкинъ, А. П. Коптяевъ, В. Д. Коргановъ, Н. М. Кривошеинъ, Д. Кулыгинъ, Ю. В. Курдюмовъ, Ив. Липаевъ, К. Нелидовъ, Е. М. Петровский, Г. Полиловъ, А. Покровский, А. В. Преображенскій, С. Г. Рыбаковъ, проф. Л. А. Саккетти, проф. С. В. Смоленскій, Ник. Финдейзенъ, Всев. Чехихинъ, В. Э. Шольцъ и друг.

**Подписная цѣна:** съ доставкой на 1 годъ **3 р.**, на 6 мѣс. **1 р. 75 к.**, на 3 мѣс. **1 р.**; съ пересылкой на 1 годъ **3 р. 50 к.**, на 6 мѣс. **2 р.**, на 3 мѣс. **1 р. 25 к.**; съ пересылкой за границу на годъ **4 р.**

Отдѣльные №№ по 15 к., съ пер. 20 к. Пробный № высылается за 20 к.

**ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:** въ отдѣленіяхъ конторы: въ С.-Петербургѣ — въ музыкальномъ магазинѣ І. Юргенсона (Большая Морская, 9); въ Москвѣ — въ Музыкальной Торговлѣ Василій Бессель и К<sup>о</sup> (Петровка, 12); въ Кіевѣ — въ Книжномъ и Музыкальномъ магазинѣ Л. Идзиковскаго (Крещатикъ, 29); въ Одессѣ — въ Нотномъ и Инструментальномъ магазинѣ Г. и В. Бальцъ, — и во всѣхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ.



# Литературный отдѣлъ.



## Случай.

Сегодня—случай, вчера—случай, такъ ужъ выходить не случай, а законъ.

*„Изъ мелькающихъ разговоровъ“.*

### I.

О „случаѣ“ этомъ было напечатано въ газетахъ. Одинъ „фанатикъ“, размышляя о спасеніи души своей, сжегъ себя живымъ: онъ „изъ борисовскихъ поселянъ Екатеринославскаго уѣзда, старикъ 51 года, Авксентій Даниловъ Бабенко. Вообразивъ себя великимъ грѣшникомъ, Бабенко рѣшилъ искупить свои грѣхи жертвою и для этого рѣшилъ предать самого себя сожженію. Забравшись, по словамъ хроникера, къ себѣ на дворъ, онъ вкопалъ въ землю большой столбъ, обложилъ его со всѣхъ сторонъ сухимъ хворостомъ и соломой, а затѣмъ привязалъ себя къ этому столбу и зажегъ свободной рукою хворостъ. Огонь запылалъ и черезъ нѣсколько минутъ яркое пламя охватило этотъ „жертвенникъ“, на которомъ корчился въ судорогахъ несчастный. Семейство Бабенко, замѣтивъ огонь, выбѣжало на двѣръ, но было уже поздно. Веревки, которыми былъ обвязанъ безумный, перегорѣли, а самъ онъ, весь обгорѣлый, съ обуглившимися ногами, лежалъ и жарился въ догорающемъ хворостѣ. Тотчасъ-же была извѣщена полиція. Бабенко былъ отвезенъ въ больницу, гдѣ и скончался

въ ужасныхъ мученіяхъ. На вопросы о причинѣ, побудившей его на этотъ ужасный поступокъ, онъ прошепталъ, что хотѣлъ искупить свои большіе грѣхи. Больше онъ не могъ говорить. Бабенко страдалъ, очевидно, помѣшательствомъ на религіозной почвѣ и, какъ почти всегда у насъ въ провинціи, оставался на полной свободѣ“.

Это—мнѣніе и освѣщеніе хроникера, „намъ некогда дальше!“ Но можно задуматься, позволительно задуматься, во слѣдъ „хроникѣ“, и дальше. Вѣдь писали-же чуть не годъ о „Мультановскомъ жертвоприношеніи“ и не находили ни неумѣстнымъ, ни несвоевременнымъ. А тутъ русское дѣло и русская кровь.

Я люблю собирать „случаи“ въ жизни и кой-кто изъ моихъ добрыхъ друзей, зная мою страсть къ коллекціонированію „раритетовъ“, прислалъ года два тому назадъ вырѣзку изъ одной казанской газеты. Въ вырѣзкѣ говорилось объ одномъ, на этотъ разъ образованномъ, молодомъ человѣкѣ, который, вдавнись въ религіозныя размышленія, заснулъ однажды и вотъ въ сонномъ видѣніи ему



явился Иисусъ Христосъ. Объятый необыкновеннымъ восторгомъ, пламенный юноша — все во снѣ — спросилъ: „Господи, что могъ-бы я отдать тебѣ?“ — „Отдай очи“, отвѣтилъ Христосъ. Видѣніе исчезло. Юноша проснулся. Онъ затеплилъ лампаду и наставилъ глазъ на огонь. Глазъ вытекъ. Юноша былъ найденъ окровавленный, но живой и рассказалъ то, что онъ видѣлъ и какъ поступилъ.

Единичное и личное заблужденіе? Но вотъ нѣчто изъ „психологіи толпы“. „Одескій окружной судъ препроводилъ въ Одесскую духовную семинарію черезъ духовную консисторію вещественныя доказательства и документы, найденные при раскопкахъ въ терновскихъ плавняхъ, гдѣ, какъ извѣстно, нѣсколько фанатическихъ раскольниковъ были заживо погребены Ѳедоромъ Ковалевымъ и его участницею, инокиней Виталіей. Между этими вещественными доказательствами обращаетъ на себя особенное вниманіе бездна металлическихъ раскольниковыхъ иконъ съ изображеніями Иисуса Христа, Божіей Матери и святыхъ. Есть также пятиярусный складной иконостасъ, нѣсколько камилавокъ, мантий и очень много старопечатныхъ книгъ, какъ напр., „Прологъ житія святыхъ“, „Потребникъ“, „Псалтирь съ возслѣдованіемъ“, „Уложеніе царя Алексѣя Михайловича“, много рукописныхъ тетрадокъ духовнаго содержанія, желѣзныя вериги и проч. Нужно замѣтить, что всѣ эти „старопечатныя книги“ стали „старопечатными“ всего двѣсти лѣтъ и были „новопечатными“, новенькими и дѣйственными — шестьсотъ лѣтъ, т. е., въ данной „психологіи толпы“ мы имѣемъ какъ-бы воскресшій или, пожалуй, не окончательно замерзшій духъ шестисотлѣтняго существованія, который покрытъ сравнительно тоненькою пленкою двухсотлѣтнихъ „новшествъ“. Покрытъ ею, но подъ нею не умеръ. У меня лежатъ на столѣ три тома

превосходнаго изданія: „Русскія древности въ памятникахъ искусства, издаваемыя гр. И. Толстымъ и Н. Кондаковымъ“. И вотъ, рѣдкій день нѣтъ-нѣтъ я и разверну страницу 135 выпуска 6-го („Памятники Владиміра, Новгорода и Пскова“), гдѣ на фигурѣ 159 представлены фрески Спасо-Нередицкой церкви, построенной Ярославомъ Мудрымъ и тогда-же расписанной, а въ настоящее время не посѣщаемой и закованной за ветхостью. Фрески изображаютъ четыре фигуры и лица: свв. Григорія, Василія, Іеваноса, — четвертое лицо въ книгѣ не названо, я-же самъ не въ силахъ разобратъ около него надпись имени. Я не живописецъ. Исторіей археологіи не занимаюсь. Я — романистъ въ сердцѣ и чуть-чуть психологъ. Что-же меня все возвращаетъ и возвращаетъ къ древней живописи? Такого безпросвѣтнаго мрака, невыразимой скорби, такой безпечной силы осужденія... міру, себѣ, — я не читалъ ни въ поэмахъ, ни въ сатирахъ, ни у еврейскихъ пророковъ, какъ на этихъ фрескахъ. Ювеналъ, Тацитъ — сущіе мальчишки передъ этими. Они — тщеславные мальчишки, судившіе міръ и довольные собою, нѣсколько напоминающіе Чацкаго. Дантъ... но и Дантъ очевидно считалъ себя правымъ и свою Беатриче, свою „святую“ Беатриче“. У этихъ четырехъ фигуръ нѣтъ прощенныхъ, и глубь скорби прежде всего пала въ ихъ сердце, собственное „я“. — „Всѣ будемъ горѣть, но я первый“. Это неизмѣримо глубже всякаго осужденія, всякаго гнѣва. „Я буду горѣть первый“. Это — паника. Паника заразительна, паника — мистицизмъ. Всѣ испуганы и всѣ бѣжимъ. Чего? кого? Напрасный вопросъ, напрасна надежда услышать отвѣтъ. Но отъ этихъ четырехъ фресокъ есть безспорная и непрерывная нить, какъ до закопавшихся въ Азовскихъ плавняхъ, такъ и до казанскаго юноши.

Вы скажете — „случай живописи“... Ну, послушайте: „случай“ да „случай“, но почему



же мнѣ васъ, возражающаго, принять не за „случай“, и напротивъ тѣхъ—за законъ, но котораго вы, какъ случайное исключеніе, просто не понимаете? Есть Захарыинъ и есть лекаря, лекаришки; конечно, лекаришекъ много, а Захарыинъ—одинъ на много лѣтъ, и на цѣлый вѣкъ 5—6 Захарыиныхъ. Однако, очевидно наука медицины воплощается въ шести вѣковыхъ „Захарыиныхъ“, а вовсе не въ 60 тысячахъ ежегодныхъ докторишекъ. Въ этихъ фрескахъ, въ томъ казанскомъ юношѣ, въ приазовскихъ старовѣрахъ выразились во всякомъ случаѣ нѣкоторые специалисты, которые безъ разсѣянiя думали о томъ самомъ, о чемъ и мы думаемъ, но разсѣяннo, занятые литературою, политикою и проч. У насъ—плевелы; мы—дорога, на которую пало зерно и расклевано птицами, тогда какъ душа тѣхъ есть, очевидно, тучная, рыхлая земля, и мы качество зерна собственно и можемъ наблюдать только на той рыхлой почвѣ, „спеціальной, уготованной“. Знаемъ-ли мы христіанство? понимаемъ-ли его? Вотъ, къ чему я хочу свести эти наблюденія.

## II.

Нѣсколько времени тому назадъ вышла, въ теченіе одного года четвертымъ изданіемъ, книжка священника Петрова: „Евангеліе, какъ основа жизни“. Ея первое изданіе произвело на меня впечатлѣніе и я написалъ по ея поводу статью: „Религія, какъ свѣтъ и радость“. Статья кой-кому понравилась, кой-кому не понравилась. Между письмами, мною полученными по поводу ея, было одно замѣчательное изъ Тулы, отъ человѣка, очень углубленнаго и очень страдающаго, котораго я никогда не видѣлъ и знаю только изъ переписки. „Религія свѣта и радости... вы — отрекаетесь отъ христіанства, вы — не знаете христіанства“, вотъ общій смыслъ его пространнаго и убѣдительнаго

письма. Нужно замѣтить, что написать статью у меня былъ одинъ личный и вмѣстѣ теоретическій интересъ. Онъ — слѣдующій. Я давно заинтересованъ, отъ какого собственно „сатаны“ долженъ отрекаться младенецъ при крещеніи, то-есть, меня беретъ сомнѣніе не о бытіи сатаны, а о томъ, куда мы должны относить „сатанинское лицо“, въ данную минуту — вопросъ, не только не разъясненный, но, кажется, никогда и не поднимавшійся. Между тѣмъ для всякаго христіанина болѣе чѣмъ понятна необходимость знать конкретно и опредѣленно мѣстопробываніе главнаго и даже единственнаго врага своего, чтобы знать, гдѣ и съ кѣмъ, и какъ бороться. Мы знаемъ „сатану“ слишкомъ обще, какъ „грѣхъ“ и „искушеніе“, но въ данную минуту, то-есть надъ младенцемъ, онъ такъ конкретно называется, что это есть единственный пунктъ, съ котораго мы можемъ начать конкретные, а не обобщенные и слѣдовательно неопредѣленные его поиски. О вопросѣ этомъ я многихъ спрашивалъ, и вотъ, одинъ уже престарѣлый и многоопытный человѣкъ, духовнаго образованія, отвѣтилъ мнѣ: „младенецъ отрекается отъ первороднаго грѣха“. Сейчасъ я ему не нашелъ что сказать, но на завтра сказалъ, что первородный грѣхъ снятъ съ человѣка крестною смертію Спасителя, и что въ этомъ весь смыслъ христіанства, о которомъ мы забыли вчера, бесѣдуя съ нимъ. Мы, конечно, „докторишки“, а не Захарыины, и оттого могли забыть такую вещь. Но что, во всякомъ случаѣ, въ данную минуту и въ данномъ таинствѣ называется „сатаною“ не первородный грѣхъ, а что-то другое, объ этомъ не могло быть спора послѣ моего указанія; и, придравшись къ книжкѣ священника Петрова, я написалъ статью съ нѣсколько спеціальною цѣлью доказать, что вотъ уже 1900 лѣтъ какъ первороднаго грѣха не существуетъ, и, слѣдовательно, что особенно мнѣ нужно было



въ моихъ цѣляхъ, младенецъ отрекается при крещеніи, съ именемъ „сатанинскимъ“, не отъ согрѣшенія Адама и Евы, а отъ чего-то другого.

„Прости небо, прости земля, прости солнце, прости луна, простите звѣзды, простите озера, рѣки и горы, простите всѣ стихіи небесныя и земныя...“ (Кельсіевъ— Сборникъ правительственныхъ документовъ о расколѣ, III, 139). Все это прощаніе — пессимизмъ. О, что Шопенгауэръ! какъ и Ювеналъ съ Тацитомъ, онъ со своимъ пессимизмомъ опять же есть мальчишка и щенокъ передъ этимъ міровымъ прощаньемъ нашихъ сектантовъ. „Прощай мать — сыра земля! прощай—міръ“. Да, русскіе мужики глубоко плаваютъ и во всякомъ случаѣ въ вѣрѣ они суть или нерѣдко бываютъ Захарьины. Но я здѣсь не о нихъ говорю, а о томъ, что наши сектанты, отрекшись отъ міра, восклицаютъ нѣчто сливающееся съ отреченіемъ и всякаго младенца, именно: „вотъ — жало сатаны: я вырвалъ тебя изъ себя“. Если такъ, то совершенно очевидно, что младенецъ собственно отрекается отъ родительскаго соединенія, которое его, младенца, произвело на свѣтъ, и отъ родителей своихъ, почему послѣдніе отсылаются въ сторону, въ другую комнату, какъ грѣшники и согрѣшившіе, произведя младенца на свѣтъ. Но если такъ,—продолжалъ я спрашивать въ своемъ смущенномъ умѣ, — то какимъ-же образомъ въ другомъ таинствѣ, бракѣ, этотъ самый актъ называется „святымъ соединеніемъ“. — Даруй имъ (вѣнчающимся) плодъ чрева и святое соединеніе... Такъ или иначе, но во всякомъ случаѣ, отнесеніе „жала сатанинскаго“, „лица сатаны“ къ моменту рожденія и родительства содержитъ въ себѣ, конечно, такія глубины скорби, печали, необходимость такого отрѣшенія отъ міра, что... что фрески новгородской церкви, поступокъ казанскаго юноши, приазовскіе старовѣры получаютъ фундаментъ.

Вотъ, о чемъ священникъ Петровъ могъ-бы написать новую любопытную книжку. Онъ профессоръ богословія въ высшемъ учебномъ заведеніи, ему и „книги въ вѣ руки“. Мнѣ кажется, и я для этого и пишу настоящую статью, что всѣ мы, занимаясь религіозными вопросами и сочиняя религіозныя книжки и религіозныя статейки — „мелко плаваемъ“ и даже попросту—занимаемся пустяками. Ужъ если мы не знаемъ, есть-ли христіанство міровой пессимизмъ или міровой оптимизмъ, если возможенъ о такой основной вещи споръ, то, конечно, мы ничего не знаемъ въ немъ, не знаемъ его основного смысла, и безъ этого, конечно, не знаемъ вовсе и „пути спасенія“. А если мы не знаемъ, профессора, писатели, что-же намъ спрашивать и за что судить и осуждать... хотя - бы приазовскихъ старовѣровъ. Мы ихъ не научили; но это — съ польбѣды: мы ихъ не можемъ научить, мы сами не знаемъ, и не знаютъ богословы, профессора, какъ свящ. Петровъ, и вотъ это есть или тутъ начинается полная бѣда.

### III.

Но неужели-же священникъ Петровъ такъ-таки ничего не знаетъ въ христіанствѣ? Скажемъ ему въ оправданіе: не одинъ — онъ. Много лѣтъ назадъ я прочелъ необыкновенно увлекшую меня книжку: „Катакомбы“ Евгеніи Туръ. И вотъ, я помню въ этихъ „Катакомбахъ“ разговоръ знатной, изнѣженной и жестокой римлянки съ ея невольницею, тайной христіанкой, которая почти „для примѣра“ набрасываетъ ей очерки евангельскаго ученія. Римлянка причинила рабынѣ какую-то боль, кажется, бросила въ нее ножомъ и ранила, а та не разсердилась. Римлянка спрашиваетъ, почему она не разсердилась? — „Потому что я вѣрую въ Іисуса“. — „Чему-же училъ Онъ?“ — „Любить враговъ своихъ“. — „Любить враговъ“... и римлянка задумалась. — Да, это есть истинно новое и непонятное; любить друзей—



да; любить родителей — да; любить безразличных, незнакомых — ну, так и этак; но врагов любить — непонятно, невозможно, неслыханно“. Новизна и высота учения поразила и привлекла ее. Она стала христианкою, перейдя в полноту любви из мелкой языческой любви, в высоту веры из несовершенной веры, в сверхъестественную религию из естественной. Ставим точку. Ошибалась ли Евг. Туръ, рисуя себя так в перспективе перелом от язычества к христианству? Если и ошибалась, то мы все с нею ошибаемся. Мы все так думаем, и нам, как и свящ. Петрову, все представляется христианство именно, как высшая любовь, „свят и радость“, не иначе. Свящ. Петров привычною рукою начертал привычный образ; его книжка получает огромный успех; мстами, в повременных изданиях, она почти целиком перепечатывается, потому что он, с ним, за него — все. Мы так думали 1900 лет; мы... „докторинки“. — „Прощайте, звезды, прощай — земля; прощайте стихии небесныя и земныя; отрекись от сатаны“. — Уже если „жало сатаны“ и „родительство“ — одно и то же, то какой же свят? любовь? радость? — „О, хоть-бы умереть!“

Кто же ошибается? Не ошибаются покойники. Есть мнение, что „никто не приходил с того света и не приносил нам по-ту-светной истины“. Нсть — есть встники, есть по-ту-светныя всти. Развѣ мощи не говорят? По крайней мѣрѣ — нѣчто, и именно ровно столько, сколько нам нужно узнать. Они почилы и благоухают. Они святы и творят чудеса. Вот, уж кому не причастно „жало сатаны“ и выйдя из круга рождений — они стали святы. Есть в них душа? Этого никто не утверждает. Есть в них жизнь? Думают это еще меньше. Что же в них есть? Память, останки; никто не сомневается, что есть собственно тѣло, тѣлесные останки безъ всякой рѣшительно

душевности, духовности, и вот, безжизненные останки — они святы. Такъ вот, что значить святость — умереть! Да, Туръ очевидно ничего не понимала, какъ впрочем и весь миръ, мы все, проф. Петровъ. Умереть — и значить достигнуть святости, а что это не эпизодъ, не частность религии, видно изъ молитвъ надъ умирающим и об умершемъ. Уже взрослымъ я видѣлъ одно соборование умирающаго (кстати — оправившагося): я не могъ не плакать, такое это чудо словъ, живописи напѣвовъ. Тянулъ дьячекъ, подтягивалъ священникъ: нельзя было не плакать. Кто изобрѣталъ эти напѣвы? Клянусь, я ни отъ какой музыки не заплачу и ни отъ какого пѣвца, но тутъ какая-то по-ту-святная логика музыки, откровение напѣвовъ. Похоронные слова и звуки мы знаемъ-же.

Такъ вот суть, выпавшая вовсе изъ памяти свящ. Петрова и Евг. Туръ. Похороны — св. мощи в музыкѣ, начало мощей, святость и святое воспрѣвание смерти. Подъ такимъ угломъ зрѣнія христианство есть мистическая пѣснь переходу изъ земнаго житія, всегда и непрѣнно грѣшнаго, в „вѣчную жизнь“ — тамъ. Хорошая религія? Конечно, но не отрицайте-же, что это есть величайшій пессимизмъ и глубочайшее отрицаніе земли и земного, стихій планетныхъ, лунныхъ, солнечныхъ, но въ основѣ всего — родительскихъ, рождающихъ. Передъ мистицизмомъ похоронъ что значитъ: „Исаія — ликуй!“ или „жена да боится своего мужа“, наиболѣе музыкальныя и выразительныя мѣста вѣнчанія? Вотъ ужъ рационализмъ, вотъ краткословіе и грубословіе, т.-е. не въ смыслѣ, а въ музыкѣ. Музыкантъ, съ такою дивною прилежностью сложившій напѣвы: „идѣ - же нѣсть печаль и воздыханіе, но жизнь безконечная“, отмахнулся отъ брачующихся: „Э — пусть вамъ діаконъ прооретъ: жена да боится своего мужа“. Очевидно — религія тамъ, въ могилѣ; здѣсь, гдѣ начинается, гдѣ будетъ черезъ дѣтей и рожде-



ніе, убѣганіе отъ могилы — есть только впаденіе въ грѣхъ, вступленіе въ океанъ — „жала сатанинскаго“. Сатана — жизнь; Богъ — смерть.

Но тогда за что-же мы судимъ приазовскихъ старовѣровъ? Святые — они; мы — ихъ судящіе — грѣшники. Трижды и трижды свящ. Петровъ ничего не понимаетъ въ христіанствѣ, и мы всѣ, Евг. Туръ, никто. Обратимся къ евангелію. — „Приидите ко Мнѣ всѣ труждающіеся и обремененные — и Азъ успокою васъ“. Тогда, съ точки зрѣнія смерти, тутъ есть: „умрите — и вы успокоитесь“. Но вѣдь мы всегда читали эти слова въ томъ смыслѣ, что „облегченіе“ и „успокоеніе“ будетъ дано еще въ этой жизни; и значить — просто мы не умѣемъ читать евангеліе, догадываться о настоящемъ смыслѣ словъ Спасителя. Да и дѣйствительно, если обратить вниманіе на судьбу „труждающихся“ и „обремененныхъ“ въ христіанскомъ мірѣ, то вѣдь въ чемъ-же собственно выразилось „успокоеніе“ ихъ? въ исповѣди? Но они не столько были грѣшны, сколько несчастны, задавлены, и дѣйствительно для задавленности ихъ какое-же, гдѣ и когда находилось въ нашей цивилизаціи „успокоеніе“? Никакого и никогда. Просто нѣтъ для этого средствъ, способовъ, методовъ и, напимѣръ, нѣтъ даже въ церкви. — „Я обремененъ и скорблю“. — „Покаяйтесь хотите?“ — „Да нѣтъ, я обремененъ дѣтьми и природой“. — „Богъ подастъ“. Такимъ образомъ, очевидно, „успокоеніе“ значитъ именно смерть, выходъ изъ круга рожденій; но вѣдь, внимая словамъ этимъ, рыдая имъ отвѣтно, „обремененные и труждающіеся“ именно думали, что тутъ — скорбь о нихъ и за нихъ и готовность помочь, сдѣлать, облегчить ихъ сейчасъ, здѣсь, въ семъ видѣ тлѣнномъ, а не то, чтобы „на томъ свѣтѣ“, а пока вотъ — „умереть“. Qui pro quo...

#### IV.

Тезей условился со своимъ отцомъ, Эгеемъ, что если онъ побѣдитъ на Критѣ Минотавра и останется живъ, то, возвращаясь, вывѣситъ на кораблѣ бѣлый флагъ. Отецъ, уже старецъ, все выходилъ на берегъ моря и смотрѣлъ вдаль. Но на радостяхъ побѣды Тезей забылъ сдѣлать перемѣну, и когда подплывалъ къ берегу Аттики, то старецъ увидѣлъ на знакомомъ государственномъ кораблѣ обычный черный флагъ — трауръ по жертвамъ, отправляемымъ въ лабиринтъ. Съ нами случилось нѣчто обратное. Тамъ было избавленіе — но остался флагъ смерти; мы видимъ, у насъ брезжетъ въ очахъ что-то безконечно счастливое, небесно примиряющее, окончательное, самое свѣтлое, отъ чего духъ занимается: но на самомъ дѣлѣ, это только при первомъ впечатлѣніи, а діагностъ Захарьиныхъ, углубленіе специалистовъ, почва безъ плевелъ и расклеивающихъ зерно птицъ констатируетъ гробъ. Просто — гробъ. Кто-же ошибается? Вѣдь, право, можно закричать, а не только написать: кто ошибается, и почему мы всѣ ничего не знаемъ въ томъ, что намъ важнѣе всего и первѣе всего нужно знать? И что за колпаки, которые учительствовали надъ нами до сихъ поръ! „Любовь“, „примиреніе съ Богомъ“, „снятіе первороднаго грѣха“, „религія, какъ свѣтъ и радость“. Религія есть взглядъ на жизнь, какъ на безконечную непоборимую скорбь и непрерывный неодолимый грѣхъ. Что можетъ быть печальнѣе? — Ничего. — Что такое жизнь? — Плачъ. Плачъ и рыданіе и ничего болѣе. Нужно ли трудиться? — Да, сколько птицамъ небеснымъ: сегодня сыты, завтра сыты, а послѣзавтра — умремъ. Здѣсь опять „взгляните на птицы небесныя, на лиліи полевыя“ обозначаетъ просто, что вы скоропостижны къ смерти и вотъ умрете, какъ птицы и цвѣты-поденки, такъ что нечего и



„печься на утре“, а не то, чтобы тамъ „порхатъ“ и „расцвѣсти“. Ничего подобнаго. Плакучая ива—вотъ подобіе и образецъ для человѣка. Опуститъ вѣтви свои въ воду и — плачь, плачь...

Но, повторяю, тогда зачѣмъ - же „бѣлый флагъ?“ Можно съ ума сойти отъ недоразумѣнія. Я могу не имѣть совершенной правды въ поступкахъ своихъ, въ отношеніяхъ къ людямъ: но не имѣть совершенной правды въ святая-святыхъ своей души? Это было-бы ужасно!

Но можетъ быть это ошибка вѣковъ и односторонность развитія? Не думаю. Вѣдь и „вѣка“ ошиблись - же почему-нибудь и „преткнулись“ ногою о какой-нибудь дѣйствительно лежавшій на пути ихъ „камень“. Безъ „камня“ не бываетъ „претыканія“. Проходя по заламъ Эрмитажа, въ отдѣлахъ живописи XV—XVI вѣковъ, я былъ пораженъ чрезвычайнымъ множествомъ и необычайною красотою картинъ на тему, которую можно было-бы объединить въ названіи: „Младенчество Иисуса Христа“. Вотъ — „Бѣгство въ Египетъ“ и его варианты; вотъ встрѣча Елизаветы и св. Дѣвы; и „Св. Семейство“ безъ конца, т.-е. въ безконечныхъ повтореніяхъ. Тутъ все такъ чудно: Младенецъ, Мать. Такъ необходимъ этотъ старецъ Іосифъ, о! безконечно необходимъ: вѣдь старость равно-прекрасна и равно-тождественна младенчеству, вѣдь это возвратъ человѣка въ младенчество, но въ младенчество какое-то умудренное. Старецъ—дитя-же, но въ по-ту-стороннемъ обращеніи, какъ дитя есть старецъ въ по-сю-стороннемъ обращеніи. Мнѣ думается, что, умеревъ, мы выпархиваемъ въ „будущую жизнь“ малютками, и признаки старости, бѣлая сѣдины, уменьшеніе объема тѣла, даже беззубость, суть именно приближеніе къ младенчеству выпархиванія „туда“. Мы „туда“ рождаемся и рожденіе „туда“ есть смерть, для здѣшняго представляющаяся

чѣмъ-то въ родѣ мучительно-сокращающейся, болящей и кричащей утробы. Это моя фантазія, не имѣющая никакихъ, впрочемъ, основаній. Бросимъ ее, и обратимся къ живописи въ Эрмитажѣ. Какъ хороши эти „Волхвы съ Востока“: они необходимы, какъ и Іосифъ, ибо Востокъ вѣчно и весь ожидалъ Спасителя. „Звѣзда“, ведущая ихъ, мѣстами перенесенная на чело Богоматери или въ „корону“ ея. Но вѣдь что - же такое все это, какъ не могучая иллюзія „пвы“, которая хочетъ поднять плачущія вѣтви отъ воды, и на два вѣка, XV и XVI, сумѣла это сдѣлать. Гдѣ эти живописцы прочли о „коронѣ“? Увы, они такъ мало „читали“, что Спаситель (что, кажется, никѣмъ еще не замѣчено) вездѣ представленъ на этихъ картинахъ не обрѣзаннымъ, т.-е. они просто не вспомнили, забыли, у нихъ выпалъ изъ памяти праздникъ „обрѣзанія Господня“, седьмой день послѣ Рождества Христова. Что-же эти бѣдные рисовали? Просто—материнство и младенчество, но окоронованное, въ звѣздахъ, въ прославленіи „волхвовъ восточныхъ“, силъ небесныхъ, поющихъ чудными гласами, и опять столь необходимыхъ пастуховъ и ихъ стадъ, т.-е., въ сущности, въ окруженіи тѣхъ „стихій небесныхъ и земныхъ“, отъ которыхъ отрекаются наши сектанты. Художники Renaissance'a не вспомнили объ „обрѣзаніи Господнемъ“, а сектантъ—все помнить, онъ—безконечно внимателенъ. Въ смыслѣ „начитанности въ книгахъ“ ужъ конечно это онъ—Захарыинъ, а тѣ живописцы были такъ-себѣ, жалкіе дилетанты. Знаете-ли вы, что буря Лютера и особенно Кальвина, такъ замаявшая и изорвавшая „паруса“ Renaissance'a, была, въ сущности, чуть-чуть скопическая-же, т.-е. по сути-то своей, по главной-то своей основѣ, „Простите стихіи земныя“, или что то-же: *Dies irae, dies illa—veniet*. Нужно читать подробности біографіи Лютера, чтобы видѣть, до чего, подобно нашимъ „нищимъ пу-



ти спасенія“ сектантамъ, онъ исхудалъ, истомился, былъ на краю отчаянія, и его вывелъ на путь „вѣры“, „въ вѣру“, безъ „добрыхъ дѣлъ“—просто разговоръ съ престарѣлымъ Августинскимъ монахомъ.—„Да что ты мучишься, Мартинъ! Ну, наши подвиги ничтожны, грѣхи—не искупимы: но кровь-то, кровь-то Спасителя, вѣдь ея одной капли достаточно, чтобы очистить отъ грѣха міры“. И Мартинъ воскресъ: онъ уперся лбомъ или, точнѣе, подобно ласточкѣ въ душевной комнатѣ, онъ вырвался въ форточку этихъ удачно сказанныхъ, но совершенно случайныхъ словъ, и полетѣлъ въ безкопечность. Но мы не пишемъ его исторіи, а указываемъ простой фактъ, что едва этотъ реформаторъ сталъ прилежнѣе читать „книги“, какъ смелъ всѣ эти „святыя семейства“, и „бѣгства Іосифа и Маріи въ Египетъ“, и „Святыя ночи“ Корреджіо въ сторону, какъ красочную мазню, которая никакого отношенія къ „спасенію души“ не имѣетъ. Между тѣмъ, если мы войдемъ къ самому благочестивому человѣку, ну—войдемъ къ столь любящему живопись С. А. Рачинскому въ кабинетъ—онъ покажетъ намъ чудные снимки съ картинъ Рафаэля, Корреджіо, Леонардо, Мурильо, всѣхъ ихъ занося въ „хоръ пѣвчихъ святой церкви“, всѣхъ ихъ объясняя въ силѣ и красотѣ изъ „религіознаго вдохновенія“, и вотъ, судя по сюжетамъ, очевидно, именно изъ вдохновенія христіанствомъ. Опять—бѣлый флагъ и черный гробъ: ибо кто-же „вдохновлялся христіанствомъ“, художники-ли эти по нашему сейчасъ возрѣнію, или Кальвинъ, Лютеръ и Саванаролла, считавшіе всю эту живопись „жаломъ сатанинскимъ“, „обольщеніемъ діавола“ совершенно аналогично скопцамъ, возгласившимъ борьбу противъ „лѣноты міра“, т.-е. противъ красоты, изящества, противъ праздничныхъ одеждъ міра. Рачинскій былъ-бы чрезвычайно пораженъ мыслью, что онъ совершенно не понимаетъ христіанства, но, что

дѣлать—такъ Ѳ. И. Буслаевъ намъ читалъ въ Московскомъ университетѣ о старой русской словесности, и параллельно, какъ ея разъясненіе—о византійской живописи. Изъ словъ его точно помню указаніе, что между прилѣпленностью человѣческаго воображенія къ Божіей Матери и къ Іисусу Христу всегда шла борьба, и именно въ томъ смыслѣ, что человѣкъ искалъ утѣшенія, облегченія, хоть какого-нибудь свѣта въ Божіей Матери. Кстати, не отсюда-ли столь любимыя у насъ наименованія иконъ: „Скорбящая“, „всѣхъ скорбящихъ—Радости“ и проч., тоже „Заступница“. Буслаевъ прямо указывалъ, что въ Божіей Матери человѣкъ искалъ защиты, своего рода историческаго „заступи и помилуй“, отъ всегда пугавшаго строгостью и суровостью Лика Спаса. И вотъ, — договаривалъ намъ профессоръ, — въ наиболѣе строгія эпохи исторіи Ликъ Божіей Матери отступалъ, а на первое мѣсто почти испуганнаго воображенія выступалъ Іисусъ Христосъ, и тутъ-то онъ и говорилъ о его византійскихъ изображеніяхъ. Всѣ знаютъ, что немного лѣтъ назадъ картину Ге, изображавшую „неблагообразно“ распятіе Спасителя, запретили показывать въ Петербургѣ, но многіе-ли знаютъ, что въ строжайшія византійскія эпохи было именно запрещено, какъ безстыдство, изображать Іисуса Христа благообразнымъ, и Онъ рисовался трупнымъ, опухшимъ, искровавленнымъ, иногда посинѣвшимъ и непремѣнно, непремѣнно безобразнымъ. Такъ намъ читалъ Буслаевъ. Теперь я съ этимъ прямо соединяю чтеніе „Двѣнадцати Евангелій“ въ Великій четвертокъ: вотъ—торжество и мысль христіанства. Выслушавъ эти „Двѣнадцать евангелій“, не пойдешь въ Эрмитажъ. Просто—незахочешь, самъ не захочешь. Правъ Лютеръ; не правы мы. Правы Ге и Византинисты, и вовсе, вовсе не правы Рафаэль и Корреджіо. Чтобы рѣшить споръ, кто правъ, и въ свѣтъ-ли и сіяніи мы или въ темнотѣ и плачѣ, то-есть, рѣшить въ



сущности тысячелѣтній споръ и всеобщее недоумѣніе, мнѣ приходила такая мысль. Взять безконечный листъ бумаги, въ родѣ той ленты, на которой отпечатывается 50,000 экземпляровъ газетнаго листа. Но пусть бумага эта будетъ разлинована въ мельчайшіе квадратики, каждый въ букву величиною. На эту ленту наносимъ Евангеліе по буквъ въ квадратикѣ. Теперь, обведя красною чертою событія опредѣленнаго цикла, мы получимъ такъ сказать относительность темныхъ и свѣлыхъ мѣстъ, плачущихъ и радующихся. Едва мы это сдѣлаемъ, какъ почувствуемъ, до чего безосновательно было Renaissance, и вѣрно—византизмъ, Лютеръ и наконецъ, будто-бы „фанатизмъ“ и „темнота“ нашихъ сектантовъ разныхъ наименованій. Конечно, никакого „культа Мадонны“ не существуетъ въ Евангеліи, т.-е. онъ существуетъ только въ чловѣческомъ воображеніи и родился изъ чловѣческаго воображенія; и вообще „богородичность“, „богородичная“ сторона христіанства—одинъ штрихъ, страница, десять минутъ чтенія, а „страсти Господни“—это долгое, долгое „стояніе“... Помните-ли вы у Каіафы? у первосвященника Анны? передъ Пилатомъ? Какія томленія! Шипы, терна, удары тростью. Отреченіе Петра, сонъ учениковъ, этотъ ужасный сонъ въ такой роковой часъ „прощальный“. Предательство Іуды. И наконецъ—„разодралась завѣса храма и потряслась земля“. Ужасно. Ужасно во впечатлѣніи. О, какія тутъ „Мадонны“. Христіанство—ужасно во впечатлѣніи, рыдательно.—„Крѣпитесь: я побѣдилъ міръ“. Какая-то ужасная, отъ насъ скрытая (въ сущности, въ смыслѣ) борьба.—„Нынѣ—судъ Князю міра сего“. Кто онъ сей „Князь?“ Темно. Все темно, хотя дѣйствительно черезъ „младенца“ побѣждается смерть, и колыбелью отметається гробъ, а мы уже видѣли, и таково заключеніе компетентѣйшихъ судей, что онъ есть существенный грузъ нашего корабля и существенный смыслъ на-

шего историческаго плаванія. „Побѣждено-ли“ рожденіе, его инстинкты и сила, словомъ—весь кругъ вхожденія чловѣка въ міръ? Кажется, или, по крайней мѣрѣ, можетъ быть, и тогда хоть сколько-нибудь станетъ ясна безпросвѣтная тайна „смерти Бога“, „гроба Господня“.—Господь—въ гробу! Какая ужасная тайна! Господь смотритъ на чловѣка изъ гроба! Какая тайна, какъ безчувственъ читатель, если онъ не содрагается. Какъ постижимы тогда „св. мощи“, которыя вѣдь всѣ „во слѣдъ Господу“ благоухаютъ изъ гроба и манятъ насъ къ гробу-же. Вотъ, гдѣ родникъ аскетизма, вотъ, гдѣ истинный его родникъ, а не въ словахъ: „лучше не жениться“; родникъ—въ этой огромно раздвинутой, разрисованной, убранной концепціи „страстей Господнихъ“. Ибо можетъ-ли притти на мысль хоть что-нибудь изъ „женитьбы“ у „женящагося“ чловѣка, выстоявшаго „12 евангелій“ въ Великій четвергъ, или у простоявшаго часъ у мощей св. Θεодосія въ Кіевѣ? Ничего подобнаго! „Господь въ гробу“—какая-же мысль о бракѣ?! И вотъ, гдѣ не только родникъ аскетизма, но и въ сущности какого-то искусственнаго положенія брака въ христіанствѣ, которое всѣ чувствуютъ, начинаютъ чувствовать. Какой тутъ „бракъ“ сквозь рыданія, цвѣты по трауру, это розы наплакучей ивѣ. Конечно, это—прибавка, примѣчаніе подъ страницю, приписка съ боку, а не текстъ сплошь читаемой и связанной страницы. Романтическая страница, минута въ жизни Ромео и Юліи—просто здѣсь не связуема и не вписуема; даже въ чтеніи она едва выслушивается: и между тѣмъ это—земля, начало земного, устой бытія, столь вѣковѣчный, какъ и гробъ, т.-е. это, если угодно, вторая религія или, пожалуй, еще религія, но только не христіанская. Религія Отчей Ипостаси, міроваго родительства, сколько мы постигаемъ, сколько можемъ постигнуть очень бѣднымъ своимъ умомъ. Рели-



гія—сюда войти, ниспастъ на землю; религія—отсюда выйти, вознестись на небо. „Земля есть подножіе Твое“, поется въ одномъ псалмѣ; вотъ сюда, на это „подножіе“ мы всѣ падаемъ въ сущности изъ Отчей Ипостаси, по точному представленію всѣхъ людей „мы рождаемся — отъ Бога“, или, какъ Филаретъ отвѣчалъ Пушкину:

Жизнь — отъ Бога намъ дана.

Отсюда, изъ этихъ представленій, и терминъ псалма „Земля есть подножіе Божіе, а небеса — Престолъ его“. Но совершенно внѣ этой орбиты лежитъ смыслъ христіанства, обнимающаго только одну вторую половину или вторую трансцендентную истину нашего бытія — приближеніе къ гробу и черезъ гробъ — вознесеніе въ небеса. „Мы воскреснемъ послѣ смерти и даже смерть есть способъ воскресенія отъ земли въ небо“ (какое-то мистическое, а не астрономическое, конечно) — вотъ и все христіанство, отъ точки до точки.

Въ этомъ смыслѣ „плакучая ива“ нашего бытія не безконечно печальна, но безконечно печально, что мы на ней упорно, какъ Лютеръ, сосредоточены; есть розы, есть Renaissance; есть Божіи на землѣ розы и Re-

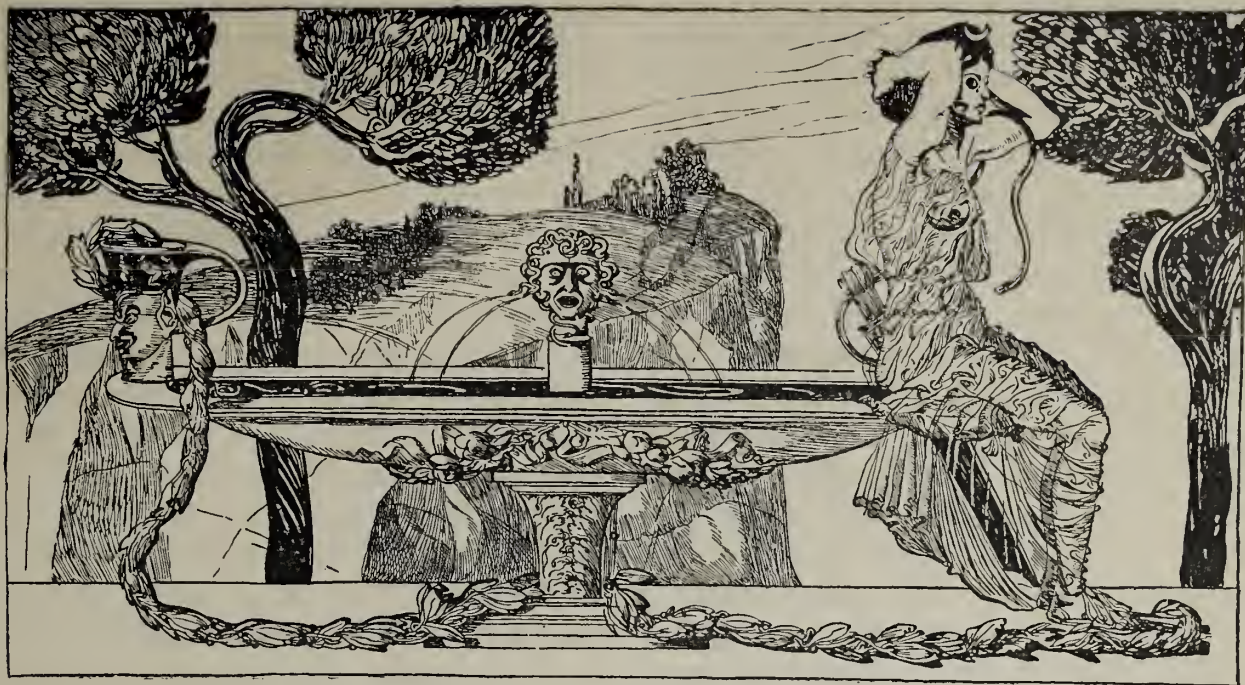
naissance былъ божественнымъ явленіемъ, даже Божіимъ Откровеніемъ, но лишь не въ орбитѣ Второй, но Первой Ипостаси. Но какъ проникновенно оказывается ученіе о „лицахъ“ Божества, коему насъ научили Вселенскіе соборы, и котораго, судя по записаннымъ Эккерманомъ „Разговорамъ“, не понималъ и рѣшительно отрицалъ даже Гете. „Никогда три не будутъ одно“. Между тѣмъ до такой степени очевидно, что, напримѣръ, семья, бракъ, все историческое Renaissance просто не умѣщаются „въ томъ-же лицѣ“, какъ и гробъ, смерть: и между тѣмъ это все было, все есть, и есть какъ вѣчный и святой фактъ.

Радость свящ. Петрова и вообще оптимистовъ тогда основательна и только не туда адресована; какъ и бѣлый флагъ нашего корабля истиненъ-же, но только не при томъ и не туда направленіи корабля. Въ Апокалипсисѣ обѣщаны всѣмъ, безъ исключенія, всѣмъ людямъ зеленныя пальмы и „убѣленные одежды“ и наконецъ обѣщано-же „Древо Жизни“. Вотъ истинный путь историческаго корабля, и нѣкоторое примиреніе нашихъ скорбей и радостей.

*В. Розановъ.*







## Современная драма.

Статья М. Метерлинка (перев. В. М.).

Говоря о современной драмѣ, я, конечно, буду имѣть въ виду лишь ту драму, которую мы находимъ въ дѣйствительно новыхъ и еще мало извѣданныхъ отрасляхъ драматической литературы. Правда, и въ обыкновенномъ театрѣ можно прослѣдить, понятно, еще очень слабое вліяніе этой новой драмы на обычные, традиціонныя пьесы; но намъ не зачѣмъ останавливаться надъ плетущимися сзади солдатами, разъ мы имѣемъ возможность ознакомиться съ передовыми застрѣльщиками.

Одно бросается на первый взглядъ въ глаза при изученіи современной драмы: все болѣе прогрессирующее ослабленіе и обѣднѣніе внѣшняго дѣйствія въ связи съ ясно намѣтившейся тенденціей глубже проникнуть въ человѣческую душу и дать больше мѣста моральнымъ проблемамъ.

Рука объ руку съ этимъ идетъ исканіе—

пока еще оцущью — новой поэзіи, которая была-бы болѣе духовна и болѣе абстрактна, чѣмъ старая. Нельзя не признать, что на современной сценѣ мы видимъ гораздо меньше насильственныхъ дѣйствій и необычайныхъ событій, чѣмъ въ прежніе времена. Рѣже проливается кровь, менѣе обостряются страсти, нѣтъ напыщеннаго героизма, мужество не такъ дико и грубо.

Правда и теперь еще на сценѣ умираютъ, потому что и въ дѣйствительной жизни люди никогда не перестанутъ умирать; но смерть не служитъ уже неизбѣжной рамкой, необходимой цѣлью и завершеніемъ драмы, — по крайней мѣрѣ можно надѣяться, что скоро она не будетъ болѣе играть этой роли. Дѣло въ томъ, что вѣдь и въ нашей жизни, — которая, быть можетъ и ужасна, но какъ-то молчаливо и скрыто ужасна, — кризисы, которые мы переживаемъ, какъ-бы они ни были сильны,



все рѣже и рѣже кончаются смертью. И драма, которая болѣе, чѣмъ какая-нибудь другая отрасль искусства, слѣдитъ за всѣми измѣненіями человѣческой психики, должна въ концѣ концовъ считаться съ этимъ.

Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что фабулы античной трагедіи рока, изъ которой выросла классическая драма, что итальянскія, испанскія, скандинавскія или, наконецъ, чисто сказочныя преданія, которыя лежатъ въ основѣ всѣхъ пьесъ Шекспировской эпохи, равно какъ и произведеній французскихъ и нѣмецкихъ романтиковъ—не представляютъ для насъ болѣе того непосредственнаго интереса, какой они имѣли въ тѣ времена, когда ежедневно находили откликъ въ жизни, были вполне естественны или, по крайней мѣрѣ, находились въ связи съ условіями жизни, ощущеніями и правами, не вполне еще исчезнувшими изъ сознанія зрителей.

Но теперь эти фабулы не соответствуютъ уже глубокой, жизненной, современной дѣйствительности. Если въ наше время юноша полюбитъ дѣвушку, и любовь эта встрѣтитъ препятствія вродѣ тѣхъ, которыя стояли на пути Ромео, то можно съ увѣренностью сказать, что въ жизни его ничего не произойдетъ такого, что создаетъ поэтичность и величіе любви Ромео и Юліи. Онъ не живетъ уже въ опьяняющей и, такъ сказать, насыщенной страстью атмосферѣ аристократическаго міра; время уличныхъ схватокъ миновало, тайныхъ отравленій мы болѣе не встрѣчаемъ такъ-же, какъ и пышныхъ похоронъ, надъ любовниками не разстилается болѣе полная героизма ночь:—вѣдь потому она и была такой героической, такой благоуханной и опьяняющей, что на ней лежалъ отпечатокъ неминуемой геройской смерти. Лишите вы исторію Ромео и Юліи этой прекрасной обстановки—и вы получите обыкновенную любовную исторію несчастнаго благо-

роднаго юноши, который любитъ дѣвушку, но встрѣчаетъ препятствія со стороны упрямцевъ-родителей. Вся поэзія, весь блескъ, все индивидуальное въ этой страсти превращается въ ничто безъ этого великолѣпія, этой знатности и трагичности среды, въ которой развивается драма. Каждый поцѣлуй, каждое слово любви, каждый крикъ ярости, боли или отчаянія—всѣмъ своимъ величіемъ, всей своей прелестью и нѣжностью, своимъ героизмомъ и красотой экспрессіи всецѣло обязаны окружающей ихъ обстановкѣ. Одарите вы современнаго человѣка ревностью Отелло, честолюбіемъ Макбета, горемъ Лира, нерѣшимостью Гамлета, подавленнаго тяжестью мучительнаго неисполнимаго долга,—вездѣ вы должны будете притти къ тому-же самому заключенію.

Подобная среда въ настоящее время немислима. Трагедія современнаго Ромео, лишенная Шекспировскихъ атрибутовъ, свободно умѣстилась-бы на протяженіи одного акта. Я предвижу возраженіе, что современный поэтъ, желающій изобразить на сценѣ подобную юношескую любовь, имѣетъ неоспоримое право обратиться къ прошлымъ временамъ, чтобы оттуда позаимствовать среду, болѣе декоративную, болѣе богатую случайностями геройски-трагическаго характера.

Разумѣется, онъ воленъ это сдѣлать, но вопросъ въ томъ, что-же изъ этого выйдетъ? А выйдетъ то, что чувства и страсти, которыя для своего проявленія и развитія нуждаются въ современной атмосферѣ,—потому что чувства и страсти современнаго поэта волей-неволей должны быть вполне и исключительно современными,—вдругъ будутъ пересажены въ иной міръ, въ которомъ у нихъ окажутся перерѣзанными всѣ жизненныя нити. Они не пылаютъ вѣрой,—а имъ навязываютъ надежду на вознагражденіе и страхъ вѣчныхъ мукъ; въ своемъ горѣ они полагаются на комбинацію многихъ совершенно



новыхъ, чисто земныхъ силъ—опредѣленныхъ и ясныхъ,—и вдругъ они видятъ себя перенесенными въ такую эпоху, когда все рѣшается молитвою и мечомъ; они усвоили себѣ (быть можетъ, безсознательно) всѣ наши завоеванія въ области морали,—и вдругъ ихъ отбрасываютъ назадъ, въ такую среду, гдѣ малѣйшій жестъ связанъ съ предразсудками—смѣшными или грустными. Что-же имъ тамъ дѣлать? Неужели можно въ самомъ дѣлѣ надѣяться, что они тамъ могутъ ужиться?

Но не будемъ больше останавливаться на искусственныхъ по необходимости произведеніяхъ, возникающихъ изъ бесплодныхъ попытокъ насильственно спаять прошлое съ настоящимъ. Обратимся къ той драмѣ, которая на самомъ дѣлѣ соответствуетъ нашей дѣйствительности, какъ греческая трагедія соответствовала дѣйствительности своей эпохи и драма возрожденія—своей. Она разыгрывается въ современномъ домѣ современными мужчинами и женщинами. Названія незримыхъ дѣйствующихъ лицъ, какими являются чувства и страсти, почти не измѣнились. Теперь, какъ и раньше, встрѣчаемъ мы любовь, ненависть, честолюбіе, зависть, жадность, ревность, чувство справедливости, вѣрность долгу, состраданіе, благочестіе, доброту, самоотверженіе, равнодушіе, себялюбіе, надменность, чванство и т. п. Но если имена и остались почти тѣ-же, то какъ-же измѣнились характерныя особенности, внѣшній видъ, сфера дѣйствія, вліяніе и незримые пути этихъ силъ! Ничего не осталось отъ ихъ прежняго оружія, отъ ихъ прежнихъ чудныхъ украшеній. Никогда или почти никогда не слышится крикъ, не проливаются кровь и видимыя слезы. Счастье и несчастье людей рѣшается въ тѣсной комнатѣ, у стола, у камина. Теперь любятъ, страдаютъ, причиняютъ страданія и умираютъ на небольшомъ клочкѣ земли, у себя въ уголкѣ;

и рѣдкой случайностью надо считать, если подъ давленіемъ необычайнаго горя или особеннаго счастья распахнется на минуту дверь или окно. Нѣтъ болѣе красоты случая и внѣшнихъ условій, исчезла внѣшняя поэзія, а вѣдь если проникнуть поглубже въ суть вещей, то гдѣ вы найдете поэзію, которая всѣмъ своимъ очарованіемъ и упоительностью не была-бы обязана внѣшнимъ причинами? Наконецъ, не признается болѣе, что божественная воля можетъ по своему произволу затягивать или направлять событія; нѣтъ болѣе неумолимой судьбы, которая придаетъ незначительнымъ поступкамъ человѣка такой таинственно-трагическій или торжественный характеръ, окружаетъ ихъ ужасающимъ мракомъ, способнымъ облагородить людей вплоть до ихъ преступленія, до самыхъ презрѣнныхъ слабостей. Правда, у насъ еще остается страшное „Неизвѣстное“, но какъ только мы пытаемся опредѣлить его точнѣе, оно представляется намъ такимъ измѣнчивымъ, прихотливымъ, туманнымъ, произвольнымъ и спорнымъ, что крайне рискованно прибѣгать къ его помощи и крайне трудно воспользоваться имъ удачно для того, чтобы перенести всѣ тѣ жесты, слова и поступки людей, съ которыми мы ежедневно сталкиваемся, въ область таинственнаго. Такъ, были сдѣланы попытки замѣнить гигантскую загадку Провидѣнія или Рока—то проблематической и ужасной загадкой наслѣдственности, то грандіозной и недоказуемой загадкой справедливости и т. п. Но не трудно замѣтить, что эти молодыя, вновь народившіяся загадки кажутся намъ болѣе дряхлыми, непослѣдовательными, произвольными и неправдоподобными, чѣмъ тѣ, чье мѣсто онѣ горделиво заняли.

Гдѣ-же намъ теперь искать величіе и красоту, если нѣтъ ихъ болѣе ни въ поступкахъ, ни въ словахъ, утратившихъ свою чарующую образность.—Гдѣ-же, наконецъ,



найдемъ мы поэзію, когда почти невозможно обнаружить ее въ сферѣ непознаваемаго, которое, правда, всегда имѣется налицо, но сейчасъ-же улетучивается, лишь только ему хотятъ дать какое-нибудь названіе.

Мнѣ кажется, что современная драма, хотя и смутно, все-же уяснила себѣ эти вопросы. Не будучи въ состояніи выѣзжать на внѣшнихъ эффектахъ, лишенная, такимъ образомъ, своихъ наружныхъ украшеній, не рѣшаясь вмѣстѣ съ тѣмъ признать личного Бога или Рока, она избрала путь углубленія въ человѣческую душу и попыталась вознаградить себя за свои утраты въ области декоративности и внѣшности, выдвинувъ на первый планъ психологическія и моральныя проблемы. Она глубже проникла въ тайники человѣческаго сознанія; но здѣсь натолкнулась на своеобразныя и неожиданныя препятствія.

Мыслителю, моралисту, романисту, исторiku, даже лирическому поэту позволительно и не трудно проникнуть глубоко въ человѣческую душу. Но драматургъ не долженъ имѣть ничего общаго съ созерцательнымъ философомъ или бездѣятельнымъ наблюдателемъ всего происходящаго. Каковъ-бы ни былъ грядущій ходъ событій, какое-бы ни вообразили мы себѣ въ одинъ прекрасный день чудо,—верховнымъ закономъ, ненарушимымъ требованіемъ театра всегда будетъ дѣйствіе. Какъ только подымается занавѣсъ, тотчасъ-же вся жажда знанія, принесенная нами съ собой, какъ-бы мѣняетъ свой образъ, и мыслитель, моралистъ, мистикъ или психологъ, живущій въ насъ, уступаетъ мѣсто инстинктивному зрителю. Какъ ни странно это внутреннее превращеніе, во всякомъ случаѣ—оно безспорный фактъ, который очевидно находится въ связи съ вліяніемъ массы, потому что человѣческая душа безусловно обладаетъ способностью, правда, примитивною и врядъ-ли поддающеюся дальнѣйшему разви-

тію, стаднаго мышленія, наслажденія и возбужденія. Поэтому всякое слово, которое не мѣняетъ ничего въ положеніи, не завершается какимъ-либо поступкомъ, не ведетъ къ рѣшительному конфликту и не ускоряетъ распутыванія узла, — какъ-бы удивительно глубоко и благородно оно ни было,—непремѣнно вызываетъ въ насъ тягостное ощущеніе.

Но откуда-же,—могутъ (меня) спросить,—беретъ свое начало въ человѣческомъ сознаніи понятіе о дѣйствіи? Въ своей первоначальной формѣ оно возникаетъ изъ конфликта между различными, противорѣчащими одна другой страстями. Но если стать на другую, высшую точку зрѣнія и внимательно разобраться въ этомъ вопросѣ, то дѣлается яснымъ, что уже на первой ступени развитія понятіе это возникаетъ исключительно изъ борьбы между страстью и нравственнымъ закономъ, между желаніемъ и долгомъ. Исходя изъ этихъ соображеній, современная драма и набросилась съ такой охотой на всѣ современныя моральныя проблемы, и можно сказать, что въ данное время она почти исключительно питается разработкой этихъ проблемъ.

Это движеніе началось съ драматическихъ произведеній Дюма-сына, который ввелъ въ драму простѣйшіе моральные конфликты и свои пьесы строилъ всецѣло на такихъ вопросахъ, которые никогда не могли-бы притти въ голову идеальному моралисту,—какого всегда слѣдуетъ предполагать присутствующимъ между зрителями: — слишкомъ ужъ напрашивался самъ собою отвѣтъ. Вопросы были поставлены въ такомъ духѣ: заслуживаетъ-ли прощенія невѣрная жена или невѣрный мужъ? Слѣдуетъ-ли мстить за невѣрность невѣрностью-же? Имѣетъ-ли незаконный сынъ права? Слѣдуетъ-ли предпочитать бракъ по любви браку по расчету? Могутъ-ли родители препятствовать своимъ дѣтямъ вступить въ бракъ по любви? Допустимъ-ли раз-



водъ при существованіи ребенка? Что хуже — невѣрность жены или невѣрность мужа? и т. п. Впрочемъ, слѣдуетъ замѣтить, что весь французскій театръ нашего времени, равно какъ и большая часть иностранныхъ театровъ, рабски его копирующихъ, заняты исключительно вопросами такого характера и болѣе чѣмъ ненужными на нихъ отвѣтами.

Съ другой стороны, въ самыхъ послѣднихъ отпрыскахъ и вершинахъ современнаго сознанія, въ драмахъ Бьернсона, Гауптмана и особенно Ибсена, тенденція эта сама собою исчезаетъ: здѣсь кончается роль вспомогательныхъ источниковъ современной драмы. Въ сущности, чѣмъ глубже проникаешь въ человеческое сознаніе, тѣмъ меньше оказывается тамъ конфликтовъ. А проникнуть очень глубоко въ сознаніе можно лишь подъ тѣмъ условіемъ, чтобы сознаніе это было очень ясно: потому что все равно, сдѣлаемъ-ли мы въ покрытой мракомъ душѣ десять или тысячу шаговъ въ глубь, — ничего неожиданнаго и новаго нельзя будетъ въ ней найти, такъ какъ повсюду царитъ та-же тьма. Напротивъ, страсти и желанія вполне проясненнаго сознанія — безконечно болѣе непритязательны, миролюбивы и терпѣливы, безконечно болѣе благотворны, безличны и благородны, чѣмъ желанія и страсти сознанія обыкновеннаго. Потому и борьбы въ немъ меньше или по крайней мѣрѣ менѣе жестока борьба между этими страстями, которыя настолько-же выигрываютъ въ величіи и спокойствіи, насколько становятся возвышеннѣе и шире. Нѣтъ ничего болѣе дикаго, шумнаго и разрушительнаго, чѣмъ стѣсненный горный ручей, и ничего болѣе спокойнаго, тихаго и благодѣтельнаго, чѣмъ свободно разливающийся потокъ.

Притомъ-же такое проясненное сознаніе преклоняется предъ гораздо меньшимъ числомъ законовъ и признаетъ гораздо меньше обязанностей — вредныхъ или спорныхъ. По-

тому что всякая ложь и ошибка, каждый предразсудокъ, каждая условность и полуправда въ несовершенномъ сознаніи могутъ принять видъ обязанности и, при соответственныхъ условіяхъ, принимаютъ-таки этотъ видъ. Такъ, напримѣръ, честь — рыцарская или супружеская (подъ этой послѣдней я подразумѣваю честь мужа, поруганную проступкомъ жены), мщеніе, извѣстное болѣзненное чувство стыда или цѣломудрія, гордость, мелочность, благочестіе и тысячи подобныхъ иллюзій служили и теперь еще служатъ для большого числа ограниченныхъ умовъ источникомъ множества абсолютно - священныхъ, абсолютно - ненарушимыхъ обязанностей. И именно эти, такъ называемыя, обязанности играютъ роль исходной точки всѣхъ драмъ романтиковъ и большинства драмъ современности. Но трудно было-бы, имѣя дѣло съ такимъ сознаніемъ, въ которомъ царитъ здоровый и живой свѣтъ, навязать ему одну изъ тѣхъ мрачныхъ, безжалостныхъ и слѣпыхъ обязанностей, которыя съ желѣзною необходимостью влекутъ человека къ несчастью или смерти. Въ такомъ сознаніи нѣтъ мѣста „честью“, нѣтъ мстительности, нѣтъ условностей, требующихъ крови; нѣтъ тамъ предразсудковъ, заставляющихъ лить слезы, какъ нѣтъ и той справедливости, которая влечетъ за собой несчастье. Не правятъ тамъ боги, карающіе смертной казнью и нѣтъ любви, требующей смерти. И когда въ сознаніи мудреца всходитъ яркое солнце, которое — надѣемся — озаритъ когда-нибудь сознаніе всѣхъ людей, одна лишь обязанность остается для него: дѣлать какъ можно меньше зла и какъ можно больше добра и любить ближняго своего, какъ самого себя, — обязанность, изъ которой не можетъ возникнуть трагедія.

Разсмотримъ съ этой точки зрѣнія то, что происходитъ въ драмахъ Ибсена. Въ нихъ авторъ нерѣдко проникаетъ въ глубочайшіе тайники человеческого сознанія, и драма



остается возможной лишь оттого, что тайники эти онъ освѣщаетъ въ высокой мѣрѣ своеобразнымъ свѣтомъ, чѣмъ-то вродѣ того краснаго, мрачнаго, причудливаго и, я-бы сказалъ, безнадежнаго свѣта, который озаряетъ лишь необыкновенные фантомы. И въ самомъ дѣлѣ, почти всѣ обязанности, служащія движущей силой Ибсеновскихъ трагедій,—обязанности отчаявшихся и больныхъ людей, лежащія уже не по эту, а по ту сторону озареннаго здоровымъ свѣтомъ сознанія;—а обязанности, которыя находятся по ту сторону такого сознанія, подчасъ вплотную приближаются къ печальному и болѣзненному безумію.

Быть можетъ, я впаду въ противорѣчіе съ самимъ собой, если скажу, что это обстоятельство ничуть не уменьшитъ моего восхищенія предъ великимъ мастеромъ; если и безспорно, что Ибсенъ лишь весьма немногими примѣрами, предписаніями и положеніями, обогатилъ современную мораль, зато онъ—единственный, нашедшій новую поэзію и вынесшій ее на театральные подмостки, единственный, кому удалось внести въ свои пьесы такую красоту, которая, будучи, правда, слиш-

комъ мрачной и дикой, чтобы стать всеобщей и исчерпывающей, все-же не уступаетъ поэзіи, величію и красотѣ болѣе могучихъ драмъ древности и возрожденія.

Между тѣмъ всякій благомыслящій человѣкъ, живущій надеждой, что человѣческое сознаніе таитъ въ себѣ больше полезныхъ страстей, чѣмъ роковыхъ обязанностей, чувствуетъ надъ собой одинъ великій долгъ—милосердія и справедливости, долгъ, который отѣснить всѣ другіе. И, быть можетъ, изъ борьбы этого долга съ нашимъ самолюбіемъ, равнодушіемъ и невѣдѣніемъ вырастетъ истинная драма нашего столѣтія. Попытку создать эту драму мы видимъ у Гауптмана въ его „Die Weber“, у Бьернсона въ „Ueber Unsere Kraft“, Мирбо въ „Mauvais Bergers“, Кюреля въ „Repas de lion“; но, несмотря на всѣ эти весьма почтенныя попытки—никому это до сихъ поръ не удалось. Но разъ этотъ шагъ будетъ сдѣланъ—какъ въ дѣйствительной жизни, такъ и на сценѣ,—то тогда, быть можетъ, позволено будетъ говорить о новой драмѣ, драмѣ мира, счастья и красоты безъ слезъ.

## Книги.

### I.

*Сочиненія Кальдерона. Переводъ съ испанскаго К. Д. Бальмонта. Выпускъ 1-й. Чистилище святого Патрика. Москва, 1900. Стр. CXLII+150. Цѣна 90 к.*

Намъ давно нужна подлинная Испанія, въ познаніяхъ о которой мы слишкомъ долго удовлетворялись, поневолѣ, пышными фразами легкомысленныхъ туристовъ. Намъ звенѣли гитары и кастаньеты, улыбались крупные звѣзды южной ночи и звѣздные взоры сквозь кружевные покрывала..., но тайна на-

роднаго духа, но то глубокое и вѣчное, что есть въ каждомъ народѣ и что не открывается сразу при бѣгломъ наблюденіи, такъ и оставалось тайной. Г. Бальмонтъ подводитъ насъ къ самымъ родникамъ испанскаго роднаго духа, къ святынѣ его Бого- и міропониманія.

Драма Кальдерона названа по имени святого Патрика. Но не въ апостолѣ зеленыхъ береговъ Эрина открывается національный смыслъ драмы. Ея истинный герой—испан-



скій разбойникъ, головорѣзь и распутникъ Людовико Энйо, котораго только случайность морскойбури сближаетъ съ Патрикомъ. Центр драматическаго дѣйствія—въ преображеніи этого полу-звѣря въ страстнаго исповѣдника Христа, пробужденіе въ его совѣсти загложшихъ родниковъ покаянія и смиренной вѣры. Это „драма покаянія“, „священное дѣйство“, какихъ есть нѣсколько у Кальдерона.

Переводъ г. Бальмонта оставляетъ впечатлѣніе внѣшней гладкости и внутренняго одушевленнаго чувства. Онъ могъ-бы, конечно, и не цитировать Пушкина, какъ дѣлаетъ это въ стихѣ „Меня влечетъ невѣдомая... тайна“ (настоящая цитата изъ „Русалки!“); вѣроятно, если-бы заглянуть въ испанскій подлинникъ, мы нашли-бы тамъ то-же, но въ нѣсколько иной формѣ. Но кто у насъ помнитъ Пушкина и кто въ состояніи справиться съ испанскимъ оригиналомъ?

Комическія сцены у Кальдерона просто-народны и грубоваты, какъ и у Шекспира; напримѣръ, жена, застигнутая мужемъ au flagrant délit, говорить:

„Совсѣмъ тому не вѣрить, что увидалъ, а вѣрить лишь тому, что я скажу“,—буква въ букву наша народная пословица: „не вѣрь своимъ глазамъ, а вѣрь моимъ рѣчамъ“. Такъ, комедія женскихъ уловокъ и коварствъ вѣчно равна себѣ у всѣхъ народовъ и во всѣ времена.

Къ переводу приложены вступительныя статьи: г. Бальмонта, первоначально помѣщенная въ книжкахъ „Недѣли“, съ ясно опредѣляющимъ содержаніе заглавіемъ: „Отъ страстей—къ созерцанію“, и г. Руанэ. Последняя съ рѣдкой эрудиціей прослѣживаетъ скитанія легенды о св. Патрикѣ черезъ вѣка и народы, начиная съ „Одиссеи“ Гомера и кончая обработками сказанія, ближайшими къ странѣ и эпохѣ Кальдерона.

Д. Шестаковъ.

## II.

В. В. Розановъ. *Природа и исторія. Сборникъ статей, изданіе П. Перцова. Стр. 258. СПБ. 1900. Цѣна 1 р.*

Гете мечталъ для себя о такомъ читателѣ, который всецѣло отдался-бы книгѣ, который за чтеніемъ забылъ-бы самого себя. Такихъ, и только такихъ читателей ждетъ и высокое дарованіе автора настоящаго сборника. В. В. Розановъ — очень одинокъ, одинокъ одиночествомъ большой литературной силы, которая растетъ и развивается по собственнымъ законамъ. Рѣзко-оригинальная мысль выражается у него рѣзкой оригинальностью слова, которая,—если ловить одни слова,—можетъ и смутить, и огорчить, и оттолкнуть отъ писателя. Нѣтъ ничего легче, какъ, выхватывая такія ярко и странно звучащія словечки, осмѣять Розанова, и этимъ „правомъ“ критики—широко пользовались и пользуются судьи „съ пристрастіемъ“; тѣ, однако, читатели, для которыхъ открылось то тайное и творческое, что есть въ Розановѣ, никогда не отступаютъ отъ него: они знаютъ своего писателя и вѣрятъ ему. Они знаютъ, что та безстрашная искренность, съ которою выливается мысль писателя, есть искренность исканія, искренность правды. Они вѣрятъ, что высокій лирическій подъемъ, въ которомъ такъ часто они его застаютъ, есть признакъ избранника, огонекъ, который найдетъ и освѣтитъ настоящую дорогу. Пусть эта лирика есть, въ значительной мѣрѣ, лирика областей души, едва брезжущихъ предвкушеніемъ истины; читатель, разгадавшій Розанова, видитъ въ немъ то „мутное броженіе“, изъ котораго творится „свѣтлое вино“. Мы не объяснимъ лучше тайны обаянія этого писателя, какъ сказавши, что въ его словѣ неизмѣнно „трепещутъ творческія силы“.

На явленія „природы и исторіи“ В. В. Розановъ смотритъ глазами мыслителя и поэта.



Ему нужно въ нихъ цѣлое, объединяющее пестроту и смѣняемость внѣшнихъ проявлений. Наука, обожающая одинъ фактъ, для него еще не прямая наука. Изъ механическаго нанизыванія этихъ фактовъ получаютъ очень стройныя и пріятныя на глазъ системы міропониманія,—но гдѣ въ нихъ мѣсто для живого человѣка, какъ мысли, чувства, порыва? Отсюда въ нашемъ писателѣ вражда,—еще болѣе, можетъ быть, жалость,—къ позитивизму, этому стремленію насильственно, какимъ-то тупымъ гипнозомъ „подавить въ человѣкѣ потребность переходить отъ знанія къ пониманію“. Отсюда-же близость В. В. Розанова къ тѣмъ самостоятельнымъ мыслителямъ, которые чувствуютъ мертвенность „официальной“ философіи и вырываются изъ ея путъ, чтобы сказать свое, хотя-бы „сектантское“ и „хаотическое“ слово.

Всѣ статьи сборника истинно замѣчательны. Но и изъ нихъ выдаются, по нашему мнѣнію (можетъ быть, и по личной симпатіи), „замѣтки объ исторіи“, съ увлекательной густотой мысли вбирающія въ нѣсколько сжатыхъ страницъ все главное въ развитіи западнаго и нашего міра. Въ афоризмахъ о византійской исторіи, центръ коей сосредоточенъ не въ дворцовыхъ волненіяхъ, а въ пустынномъ безмолвіи отшельниковъ и отцовъ церквей, мы видимъ мысли—сѣмена, которыя, при вниманіи къ нимъ, могутъ оплодотворить новой жизнью русское міросозерцаніе и русскую науку.

Д. Шестаковъ.

### III.

II. Д. Боборыкинъ. *Европейскій романъ въ XIX столѣтіи. Романъ на Западѣ за двѣ трети вѣка. 609 страницъ; подробное оглавленіе; два алфавитныхъ указателя.* — СПб. 1900. Ц. 3 руб.

Боборыкинъ выступаетъ въ первый разъ

открыто ученымъ изслѣдователемъ: до сихъ поръ онъ писалъ по преимуществу романы, рассказы и драмы. Романы и рассказы не имѣли успѣха: всѣ знаютъ, что въ нихъ никогда не было поэзіи, не всегда была живость, не всегда было и содержаніе. Какимъ „запросамъ“ отвѣчала драматическая дѣятельность Боборыкина, надо судить по его послѣдней комедіи: ея дѣйствующія лица насмѣшливо упоминали черезъ каждыя десять словъ заглавіе самаго больного, горькаго, и можетъ быть самаго плодотворнаго явленія новой европейской мысли — столь чуждаго той театральной толпѣ, которая смѣялась, вѣроятно, одобряя своего сердцевѣдца... Къ сожалѣнію, представленное на сценѣ имѣетъ всегда больше вліянія, чѣмъ прочитанное, — Боборыкина-же и не всегда читаютъ...

Приступивъ къ литературному изслѣдованію, Боборыкинъ выбираетъ себѣ школу, конечно, не русскую и не какую-либо другую, а французскую. И въ ней-то полагаетъ онъ найти оправданіе своей примирительной позиціи между „чистымъ искусствомъ“ довольно стараго времени и „общественной пользой“ недавняго прошлаго, въ которомъ онъ выросъ, молокомъ котораго вскормленъ.

Художникъ творить; это не значитъ, что онъ свободно и вдохновенно выражаетъ то, что открывается его сознанію. Онъ, какъ явленіе, находится въ ряду другихъ явленій; онъ—часть; ихъ совокупность—цѣлое: итакъ, онъ зависить отъ ихъ вліяній, а не они — отъ его. Онъ живетъ въ такое-то время, тамъ-то, окруженъ такими-то людьми и условіями общежитія. Эти обстоятельства и обусловливаютъ его творческій умъ. Такъ является новое явленіе—художественное созданіе, новый предметъ научнаго изслѣдованія, научнаго сладострастія.

Этимъ отвѣтомъ Тѣна научное содержаніе вопроса однако не было исчерпано. Такъ



создается, но какъ воздѣйствуетъ? Генекенъ спрашиваетъ прежде всего: что такое эстетическая эмоція, которая и является цѣлью искусства? чѣмъ она отличается отъ всякаго другого душевнаго возбужденія? Пассивностью и безрезультатностью. Она радуется, услаждаетъ, отнюдь не огорчаетъ, и главное, не возбуждаетъ непосредственно ни къ какому дѣйствію. Вотъ ея существо; „искусство для искусства“—должно быть поставлено на научную почву... Польза, но бесполезная. Прекрасное возникаетъ, чтобы читателю было эстетически пріятно, т. е. просто пріятно — безъ дальнѣйшихъ послѣдствій.

На такой точкѣ зрѣнія стоитъ и художникъ. Вѣдь онъ сочиняетъ „для того лишь, чтобы его оцѣнили и похвалили — въ этомъ его первое желаніе!“ (Тэнъ. Филос. Искусства). Чѣмъ больше будетъ эстетически наслаждаться читатель, зритель, тѣмъ лучше романъ, картина...

П. Д. Боборыкинъ чрезвычайно озабоченъ вопросомъ о читающей публикѣ, „къ счастію“, уже поднятымъ въ наукѣ. Не всѣ читаютъ романы Флобера, не всѣ и Боборыкина. Кто-же читаетъ? или—точнѣе—у какихъ читателей можетъ надѣяться романистъ имѣть успѣхъ, кто „похвалить?“ Тѣ, чья психическая организація соотвѣтствуетъ психической организаціи художника; итакъ, художникъ служитъ тѣмъ читателямъ, которые какъ-бы группируются вокругъ него подъ воздѣйствіемъ родственныхъ эстетическихъ эмоцій. „Избранное меньшинство“, которымъ такъ дорожили слабосильные эстетики увядавшаго романтизма — получаетъ новое, позитивное признаніе, съ дополненіемъ: „наиболѣе развитое“ — это научная точность!

Несправедливъ былъ старый принципъ, знаменуя посредственность умовъ, имъ дорожившихъ, не спасаетъ и новая постановка, знаменуя все то-же. Чѣмъ крупнѣе художественное дарованіе, чѣмъ геніальнѣе, чѣмъ

ближе къ пророческому, чѣмъ, слѣдовательно, глубже и шире,—тѣмъ шире ищетъ оно сферы своего воздѣйствія,—всенароднаго, всемірнаго.

Я говорю—воздѣйствія *всенароднаго*, которое сопровождается любовью и славой народной—въ вѣкахъ. Генекенъ подвергаетъ отчетливой критикѣ самое понятіе народности и заключаетъ, что въ научномъ смыслѣ оно пусто. Боборыкинъ не слѣдуетъ откровенно за этимъ *точнымъ выводомъ*, но народъ, безъ сомнѣнія, для него также не существуетъ и—надо думать, не столько по Генекену, сколько по той ученой традиціи, которой держится наша русская литературная наука, побѣдившая славянофильскій идеализмъ въ вопросѣ о народности...

Критика положеній Тэна есть безспорно самое значительное, что внесено было Генекеномъ въ науку и требуетъ особеннаго вниманія эволюціониста; Боборыкинъ не останавливается на этомъ. Изъ всего, даннаго Генекеномъ, онъ извлекаетъ самое слабое—„читающую публику“, „избранное меньшинство, наиболѣе развитое“ и настойчиво вооружается противъ всякаго субъективизма въ искусствѣ; онъ не отрицаетъ вовсе значенія личности (есть-же научная добросовѣстность), но отрицаетъ ее основное и высшее значеніе. Онъ хочетъ оставаться въ границахъ точно выводимыхъ понятій и закономерности. Его прельщаютъ продолжатели Тэна, и онъ слѣдуетъ за ними. Я творю, да. Но самъ-ли по себѣ? А вліянія? Это опредѣлили еще Тэнъ, и Боборыкинъ подавленъ. Вліянія, вліянія, вліянія... Самъ по себѣ? А школа, литература предшественниковъ, которую я продолжаю? Вѣдь я, романистъ, только послѣднее или — точнѣе—промежуточное звено въ развитіи романа. Я не только создаю романъ, я участвую въ созданіи литературнаго *рода*. Какъ продолженіе литературнаго рода—романъ создаю ужъ не я, а общія усилія поколѣнія романистовъ, и я среди нихъ и за ними. „Соби-



рательная психія“. Это—научно.—Искусство есть порождение собирательной психіи—исповѣдуетъ Боборыкинъ—въ которой личность исчезаетъ въ служеніи общему дѣлу—„изящному воспроизведенію жизни“, (въ окончательной цѣли—удовлетворенію читательскихъ „аппетитовъ“, выражаясь высоко—„потребности души въ прекрасномъ“). Личность имѣетъ въ искусствѣ самыя умѣренныя (самыя эволюціонныя?) права. Субъективизмъ вреденъ для „художественнаго воспроизведенія жизни“, художникъ начинаетъ воспроизводить „реальную правду“, но „авторское я вторгается“ и „засариваетъ работу“,—дѣйствительность снята невѣрно. Вспомнимъ романтиковъ—не устаешь просить Боборыкинъ—ихъ вѣчную возню со своимъ я, ихъ „обсахариваніе своего собственного я“, ихъ міровую скорбь, которой почему-то „посчастливилось“ въ началѣ XIX вѣка, „ихъ мистическіе полеты въ надчувственную область до самыхъ крайнихъ эксцессовъ“... и т. п., и т. п. Конечно, Боборыкину надо вѣрить: субъективизмъ вреденъ для удовлетворенія эстетическихъ аппетитовъ читателя,—но Боборыкинъ беретъ и примѣры, и одинъ изъ нихъ слишкомъ краснорѣчивъ: это Флоберъ. Исслѣдователь утверждаетъ, что Флоберъ сталъ высшимъ напряженіемъ изящнаго воспроизведенія жизни—благодаря объективности въ Madame Bovary. Между тѣмъ всякій, кто глубоко прочувствовалъ этотъ романъ, хорошо знаетъ, что при всей объективности „изящнаго воспроизведенія жизни“, Флоберъ является въ немъ писателемъ совершенно лирическимъ, субъективнымъ. И мы знаемъ еще, что такое былъ Флоберъ, будто-бы только и занятый тѣмъ, чтобы смастерить двѣ-три тысячи прекрасныхъ фразъ для услажденія избраннаго парижскаго или петербургскаго меньшинства; мы знаемъ, какимъ глубокимъ отрицаніемъ и безвѣріемъ былъ онъ отравленъ, какой тоской онъ томился — и какъ

красота являлась ему единственной надеждой души, единственнымъ ея утѣшеніемъ. Потому-то каждая мастерская фраза въ Madame Bovary—при всемъ безпристрастїи и видимомъ безразличїи въ отношенїи къ изображенному предмету—звучитъ холодной и ожесточенной злобой на мѣщанскую пошлость обыденности и—болѣе того—чѣмъ „объективной“ выступаетъ поэтъ, тѣмъ читателю становится все страшнѣе отъ злобы, отъ этой ужасной душевной пустоты. Въ той-же мѣрѣ были субъективны и Бальзакъ, и всѣ великіе жанристы—и въ литературѣ, и въ живописи. Творческій духъ для своего выраженія беретъ разныя формы —и субъективныя, и объективныя, но самъ остается самимъ собой—субъективнымъ, индивидуальнымъ, личнымъ. Если искусство есть прежде всего воспроизведеніе природы и жизни, какъ онѣ являются нормальному большинству, то субъективныя формы вредны; если искусство есть прежде всего проявленіе человѣческаго духа —такимъ, какъ онъ дарованъ человѣку Богомъ, — субъективныя или объективныя формы избираются этимъ духомъ по его собственному вдохновенному разумѣнію. Дурное смѣшеніе этихъ формъ (свойственное, напр., Бальзаку)—конечно, отъ дурнаго разумѣнія того, кто ихъ неумѣло смѣшалъ, только „засариваетъ“ хорошій эпическій рассказъ неумѣстными разсужденіями. Самъ-же по себѣ принципъ объективнаго воспроизведенія жизни не только не отрицаетъ перваго права и перваго значенія личности, но служитъ, какъ и все въ искусствѣ—ея средствомъ.—Но Боборыкинъ поставилъ себѣ идеалъ какого-то безличнаго и бездушнаго творчества, котораго не только не одушевляетъ „собирательная психія“, а лишь сообщаетъ ему черты прямого академизма. Въ самомъ дѣлѣ—эта психія есть въ данный творческій моментъ—индивидуальность художника, принявшая въ себя всѣ завѣты и всю выучку предшество-



вавшихъ литературныхъ поколѣній. Положимъ, въ искусствѣ дѣйствительно слишкомъ важно значеніе хорошей школы—по это и все, что представляли собою для Флобера—Шатобриана или Бальзака. Между тѣмъ Боборыкину дѣло является въ такомъ видѣ—напримѣръ—въ отношеніи заслугъ Бальзака: „Бальзаковский романъ... сдѣлалъ такія пріобрѣтенія, которыя *уже не позволяли* идти назадъ, вдаваться въ разные виды субъективнаго произвола“... „Принципъ точнаго изслѣдованія сдѣлался съ тѣхъ поръ (т. е. съ Бальзака) *обязательнымъ* для всякой литературной работы, претендующей на художественную правду“...—Послѣ Бальзака—Достоевскій и Толстой, „претендовавшіе на художественную правду“—въ высшей степени, пошли однако такими путями, которые были вполне чужды духу и темпераменту французскаго мастера. Нельзя и помыслить, чтобы имъ было дѣло до „пріобрѣтеній Бальзаковского романа“ или чтобы Достоевскій, весь одинъ „субъективный произволъ“,—пошелъ *назадъ* въ эволюціи художественнаго романа! Что касается Толстовскаго романа, то мы знаемъ, что онъ „сдѣлалъ такія пріобрѣтенія“ независимо и—болѣе того—въ противоположеніе западному, которыя почти уничтожаютъ значеніе бальзаковскаго реализма.—У свободнаго творческаго духа нѣтъ *обязательствъ*, въ творествѣ ему позволено все, какъ духу божественному—„до самыхъ крайнихъ эксцессовъ“. Правда, такіе пути открыты только избраннымъ, только отмѣченнымъ. Имъ дарованы и силы—не „выпрыгнуть“, но—скажемъ въ уваженіе къ предмету—подняться надъ своей эпохой. Для остальныхъ, безъ сомнѣнія, и „вліянія“, и академія, и невозможность „выпрыгнуть изъ своей эпохи, разорвать во

всемъ связь съ идеями, стремленіями, вкусами и навыками своей генерациі“. Въ этомъ, конечно, все и дѣло. Позитивизмъ говоритъ: законъ эволюціи, вліянія эпохи и среды; эстетическая эмоція, читающая публика, одобреніе избраннаго, наиболѣе развитого меньшинства; пріобрѣтенія реальнаго романа, обязанность точно изслѣдовать, безличное творчество... Русскій романистъ, Боборыкинъ, вѣрный завѣтамъ своего времени, своего поколѣнія, покорно плетется страница за страницей (609 страницъ—первая половина труда)—по слѣдамъ французской позитивной науки, примѣняя всѣ ея эстетическіе уставы. Но французы, въ связи съ англичанами и нѣмцами, *создали* эволюціонизмъ; это ихъ порожденіе, въ немъ они и талантливы: талантливъ и Тэнъ, и Генекенъ, и Брюнетьеръ... Русскіе эволюціонисты роковымъ образомъ остаются ихъ покорными учениками, гордые лишь тѣмъ, что они такой-то выводъ сдѣлали на два года раньше французовъ въ книгѣ, изданной въ Полтавѣ или Черниговѣ и оставшейся никому неизвѣстной, кромѣ другого русскаго эволюціониста, черезъ десять лѣтъ приводящаго въ исполненіе то, что задумалъ, но, къ сожалѣнію, еще не осуществилъ „профессоръ Высшей Нормальной школы въ Парижѣ“.

Занявъ примирительную позицію въ отношеніи къ своимъ русскимъ учителямъ, Боборыкинъ не угнался и за западными. Если великіе мастера превышаютъ оцѣнку, назначенную методами Тэна или Брюнетьера, то Боборыкинъ оцѣниваетъ ихъ непристойно дешево.—Некрупная французская монета стала въ его рукахъ такой мелкой, что на нее не купишь даже его собственныхъ романовъ.

Вл. Бѣлкинъ



# Художественная Хроника

## В. Лейбль.

(† 4 декабря 1900 г.).

4-го декабря н. ст. умеръ въ Вюрцбургѣ Вильгельмъ Лейбль. Имя этого художника хорошо извѣстно не только въ Германіи, но и за ея предѣлами. Особенной славой пользуется онъ среди художниковъ, высоко цѣнящихъ его, какъ одного изъ самыхъ серьезныхъ и самыхъ тонкихъ живописцевъ. Это поклоненіе со стороны художниковъ объясняется тѣмъ, что Лейбль дѣйствительно живописецъ *par excellence*.

Обыкновенно имя его произносится на ряду съ именами Кнауца, Вотье и Дефреггера, но такое сопоставленіе не правильно. Оно имѣетъ смыслъ лишь въ томъ отношеніи, что Лейбль, подобно тремъ корифеямъ нѣмецкаго жанра, черпалъ свои сюжеты изъ народной жизни. Но этимъ и ограничивается сходство между ними. Въ то время, какъ Кнауцъ, Вотье и Дефреггеръ обращали главное вниманіе на „сюжетъ“, на „анекдотъ“, желая „разсказать“, „позабавить“, причемъ ихъ живопись, подчасъ очень хорошая, служила имъ лишь средствомъ для передачи задуманнаго „содержанія“, Лейбль вполне пренебрегалъ „разказомъ“, а предавался исключительно разрѣшенію чисто живописныхъ задачъ. Живопись была для него сама цѣлью, только ею онъ интересовался. Поэтому справедливѣе сравнивать его съ французскими представителями натурализма, какковы Курбе, отчасти Мане, и вліяніе этихъ художниковъ на Лейбля, въ особенности пер-

ваго, съ которымъ умершій мастеръ имѣлъ возможность познакомиться въ Мюнхенѣ въ 1869 г., признается всѣми нѣмецкими художественными критиками. В. Лейбль, однако, не обладалъ пламеннымъ увлеченіемъ и широкимъ размахомъ Курбе. Живопись нѣмецкаго художника скромнѣе, трезвѣе, детальнѣе, миниатюрнѣе, но проникнута глубокимъ пониманіемъ и искренней любовью къ природѣ. Увлеченіе детальной живописью сближаетъ его отчасти съ англійскими прерафаэлитамъ, у которыхъ „подробность“ была возведена въ своего рода культъ. Тонкость и деликатность кисти у Лейбля поразительны. Стоитъ лишь вспомнить его головы баварскихъ крестьянъ и крестьянокъ. Какая неуловимо-тонкая техника, какая чисто Гольбейновская гладкость безъ малѣйшей зализанности, какая изумительная сложность при кажущейся простотѣ! За эти чисто живописныя достоинства можно смѣло поставить Лейбля на одно изъ первыхъ мѣстъ среди лучшихъ современныхъ мастеровъ. Къ сожалѣнію, нельзя не отмѣтить нѣкоторой сухости въ произведеніяхъ этого художника, какую-то излишнюю трезвость, преувеличенную документальность, отсутствіе душевной теплоты, благодаря чему его вещи, лаская и поражая глазъ, мало говорятъ сердцу. Слишкомъ строгій, почти суровый реализмъ его совершенно заслонилъ чувство, которое лишь рѣдко проскальзываетъ въ его картинахъ, пе-



оставляя продолжительнаго впечатлѣнія. Но эти недостатки, свойственные всѣмъ художникамъ, не въ мѣру увлекающимся ремесломъ, отнюдь не умаляютъ достоинствъ Лейбля, какъ живописца von Gottes Gnaden, одареннаго изумительно острымъ зрѣніемъ и истинно художественнымъ чутьемъ. Его живопись — удивительная живопись, но, къ сожалѣнію, она — только живопись.

Въ заключеніе мы приведемъ нѣкоторыя біографическія данныя. Вильгельмъ Лейбль родился въ 1844 году въ Кельнѣ, гдѣ его отецъ занималъ мѣсто капельмейстера въ Кельнскомъ соборѣ. Свое художественное образованіе Лейбль началъ въ Мюнхенской Академіи, но вскорѣ послѣ поступленія покинулъ ее, не будучи въ состояніи переносить гнетъ академическаго обученія, и сталъ заниматься уже самостоятельно въ собственномъ ателье. Въ 1869 году Лейбль получилъ золотую медаль въ Парижѣ за выставленные имъ двѣ картины „Портретъ г-жи Гедонъ“ и „Посѣщеніе ателье“. Вскорѣ послѣ этого Лейбль отправился въ Парижъ, куда его влекло его поклоненіе Курбе и французской реалистической школѣ. Вспыхнувшая вслѣдъ затѣмъ война заставила Лейбля вернуться на родину, которую онъ съ тѣхъ поръ не покидалъ. Тутъ онъ поселился не въ городѣ, а, подобно барбизонцамъ, избралъ своимъ мѣстопробываніемъ деревню, гдѣ въ сельской тишинѣ, окруженный излюбленными имъ баварскими крестьянами, онъ прожилъ до конца своихъ дней. Въ 1883 году на Мюнхенской Международной выставкѣ появилась картина Лейбля „Въ церкви“, имѣвшая огромный успѣхъ и создавшая своему автору прочную репутацію. Съ тѣхъ поръ успѣхъ его все увеличивался. Не только въ Германіи, но и за границей стали его цѣнить по достоинству, въ особенности въ Англіи и Америкѣ, гдѣ его произведенія покупались во многія картинныя галлерей. Большинство его

картинъ находятся въ частной собственности, въ музеяхъ ихъ почти не встрѣчаешь. Въ Петербургѣ вещи Лейбля, кажется, никогда не появлялись.

---

## Русскій Художественный отдѣлъ на Всемирной выставкѣ.

Изъ статьи Леонса Бенедита \*).

По праву франко-русскаго союза, Россія заняла почетное положеніе на Всемирной выставкѣ. Можетъ быть, со стороны правительства было-бы болѣе цѣлесообразно не становиться на политическую точку зрѣнія и выказать себя болѣе скупымъ въ предоставленіи мѣста русскому отдѣлу, тѣмъ болѣе, что предоставленные Россіи залы, въ которыхъ нуждались столь многіе, были не всегда блестяще заполнены. Три залы, изъ которыхъ двѣ громадныя, были посвящены произведеніямъ русскихъ художниковъ (я не смѣю сказать русской школы). Въ сущности, только маленькая средняя зала можетъ представлять настоящій интересъ. Устроители выставки очень удачно сгруппировали въ ней все то, что наиболѣе достойнымъ образомъ представляетъ русское искусство. Въ ней всего восемнадцать полотенъ, но нѣкоторыя изъ нихъ очень высокаго уровня, и кажется, предсказываютъ этой великой націи въ области искусства такую будущность, которой никакъ нельзя было предполагать по предыдущимъ выставкамъ.

Рѣпинъ, Сѣровъ, Малявинъ, Коровинъ, Пастернакъ, Левитанъ, вотъ имена, которые

---

\*) Директоръ Люксембургскаго Музея въ Парижѣ, Л. Бенедитъ, напечаталъ въ ноябрьской книжкѣ „Gazette des Beaux-Arts“ первую половину статьи своей объ иностранной живописи на Парижской выставкѣ. Предполагая, что мнѣніе челоѣка, столь близко стоящаго къ художественнымъ дѣламъ, не можетъ не интересоваться русскую публику, мы приводимъ in extenso ту часть статьи Бенедита, которая касается Россіи.



забывчивая и невѣжественная публика больше не забудетъ.

Есть-ли въ русскомъ искусствѣ ясно обозначенное самобытное теченіе, рѣзко отличающееся отъ иностранныхъ школъ? Очевидно нѣтъ. Россія, со своей рѣдкой способностью ассимиляціи, подвержена, какъ и во многихъ другихъ областяхъ духовнаго творчества, иноземнымъ вліяніямъ. Сношенія съ французскимъ и нѣмецкимъ искусствомъ постоянны, по тѣмъ не менѣе, повидному, и Россія стоитъ наканунѣ возможнаго развитія истинно національнаго искусства, во всякомъ случаѣ замѣтенъ большой прогрессъ относительно прошлаго, особенно благодаря работамъ небольшой группы выдающихся художниковъ.

Рѣпинъ—мощный портретистъ, понимающій жестъ и позу, обладающій мужественнымъ мастерствомъ. Онъ умѣло находитъ вѣрные и скромныя гармоніи тоновъ, и тонко согласуетъ ихъ съ аксессуарами обстановки. Его портретъ Цезаря Кюи—отличается вышеуказаннымъ достоинствомъ.

Русскій композиторъ изображенъ въ тулупѣ съ красными отворотами и бѣлымъ жилетѣ, сидящимъ въ креслѣ-качалкѣ, въ непринужденной позѣ, съ видомъ человѣка, къ чему-то внимательно прислушивающагося. Вся фигура выдѣляется крайне рельефно, но отнюдь не назойливо, на скромномъ фонѣ комнаты. Тѣ-же качества видны въ пояскомъ портретѣ, въ профиль, профессора Павлова, сидящаго облокотившись на столъ. Сильно, но безъ всякой грубости, написанное лицо, энергичное и въ то-же время задумчивое, рѣзко выступаетъ на блѣдномъ фонѣ. Наоборотъ, портретъ графа Толстого, изображеннаго сидящимъ, въ небрежной позѣ, на отоманкѣ, весь окутанъ теплой мглой, куда не проникаетъ лучъ свѣта, падающій лишь на бѣлую страницу раскрытой книги. Въ этомъ произведеніи чувствуется рука вполне законченнаго мастера.

Портретъ Великаго Князя Павла Александровича, работы Сѣрова, носящій нѣсколько офиціальнѣе характеръ, свидѣтельствуеетъ о глубокомъ пониманіи художникомъ такого рода живописи. Но особенно замѣчательнъ Сѣровъ въ портретѣ г-жи Боткиной, изображенной на голубомъ японскомъ диванѣ въ желтомъ платьѣ изъ крепа и атласа, усыпанномъ розами. Это произведеніе отличается удивительной мягкостью и, въ то-же время, блескомъ. Въ прелестномъ портретѣ г-жи Мамонтовой тотъ-же художникъ представляетъ дѣвочку съ короткими волосами, сидящую за столомъ и собирающуюся отвѣдать лежащихъ передъ ней персиковъ. Нѣжный свѣтъ, идущій изъ сада, озаряетъ ея розовое платье и маленькое дѣтское личико, съ круглыми щечками, пухлыми губками и веселыми черными глазами.

Въ той-же залѣ, а также въ сосѣдней, находятся нѣсколько произведеній Малявина, художника, черпающаго свои сюжеты преимущественно изъ народной жизни. Его картины полны живости и увлеченія. Одна изъ нихъ изображаетъ мужика въ длинномъ армякѣ и въ рукавицахъ съ удивительно сильно вытѣпленнымъ лицомъ. Но особенно бросается въ глаза другая картина того-же художника, названная „Смѣхъ“. Въ ней нѣсколько бабъ въ ярко-красныхъ одѣянιάхъ, стоящія на первомъ планѣ, заливаются веселымъ смѣхомъ. Исполненіе этой вещи отличается безумной смѣлостью, мѣстами очень рискованной, но въ ней видна удивительная мощь истиннаго художника. Картина, изображающая деревенскую дѣвушку въ красномъ, на неопредѣленномъ фонѣ, исполнена съ большой скромностью. Если въ ней нѣкоторыя части и трактованы слишкомъ свободно, какъ широко написанная акварель, зато другія сдѣланы очень сильно, голова нарисована отлично и вытѣплена смѣло и увѣренно.

О дарованіи г. Коровина мы можемъ су-



дѣть только по одной маленькой картинѣ „Испанки“, выставленной здѣсь этимъ художникомъ. Эта вещь, однако, поражаетъ своею тонкостью, она прелестна по своимъ скромнымъ и мягкимъ тонамъ, и обличаетъ живую и остроумную наблюдательность художника. Такую-же тонкую и внимательную наблюдательность обнаруживаетъ г. Пастернакъ въ своей небольшой картинѣ „Наканунъ экзаменовъ“, изображающей въ маленькой, тонко освѣщенной комнатѣ четырехъ студентовъ, усиленно готовящихся къ экзаменамъ \*). Но особеннаго вниманія заслуживаетъ другая работа этого художника — серія рисунковъ, иллюстрирующихъ послѣднее произведение Толстого „Воскресеніе“. Маслова, подъ конвоемъ двухъ солдатъ, шествіе каторжниковъ, сходка крестьянъ — все это произведенія, отличающіяся простотой и выразительностью.

Грустная нота звучитъ въ картинахъ Левитана, вдумчиваго пейзажиста, полного трогательнаго чувства, вызывающаго печальныя настроенія. Его „Ночь“ съ длинными тѣнями, падающими отъ деревьевъ на дорогу, „Весна“ съ ея голубой водой и бѣлыми берегами, и въ особенности его „Ранняя весна“, съ ея снѣгомъ, тающимъ на солнцѣ среди еще голыхъ деревьевъ и образующимъ голубые ручейки — свидѣлствуютъ о глубокомъ проникновеніи въ природу.

Затѣмъ слѣдуетъ еще отмѣтить видъ Норвежскаго города, написаннаго въ зеленыхъ тонахъ, Ендогурова; ночной деревенскій видъ Стабровскаго; маленькія, тщательно исполненныя картинки Похитонова, картину „Les glorieux débris“ Гиршфельда, художника скорѣе французскаго, нежели русскаго; сценку Касаткина, изображающую коридоръ въ судѣ, немного ученическую и театральную, но не лишенную нѣкотораго чувства, и, наконецъ,

\*) Картина эта приобрѣтена въ Люксембургскій Музей.

многочисленныя, но мало значительныя произведенія В. Васнецова.

Въ другихъ частяхъ русскаго отдѣла заслуживаютъ вниманія нѣкоторыя вещи финляндцевъ и поляковъ.

## Постановка Валькиріи.

Всѣ критики и даже самые строгіе наши, что Валькирія у насъ поставлена великолѣпно; лучшаго, де, нельзя желать. Однако это не такъ. Правда, наша постановка не уступитъ ни Байрейтской, ни Вѣнской, ни Дрезденской (да она вся и исполнена въ Германіи), и оставляетъ за собой совсѣмъ лубочную Парижскую постановку, однако до идеала и ей очень далеко. Вообще, странная судьба постановокъ Вагнеровскихъ оперъ, судьба, обусловленная отчасти тѣмъ, что самъ Вагнеръ, не очень требовательный по отношенію къ „изображенію“ своихъ созданий, довольствовался рутинными эффектами и благословилъ тѣ постановки, которыя были созданы при его жизни присяжными декораторами. По смерти его, Козима, всегда очень ревностно охранявшая всѣ традиции, завѣщанныя ей мужемъ, не позволяла ни на іоту мѣнять „Байрейтской“ постановки, а это вліяло и на всѣ остальные сцены, работавшія взирающія на то, что творится тамъ, гдѣ теперь покоится одинъ лишь прахъ генія.

А вѣдь это безмѣрно жаль! Благодаря такому, казалось-бы, внѣшнему, глупому обстоятельству, какъ устарѣлость постановки, безсмертныя оперы Вагнера сами начинаютъ какъ-то старѣть. Всѣмъ намъ надоѣли эти развѣсистыя ели, эти безвкусно-романтичныя скалы, эти рогатыя каски, древніе германцы, средневѣковыя замки, бѣлокурыя дамы, балаганныя драконы, балаганныя великаны, балаганныя русалки. Богъ съ ней совсѣмъ со всей этой нѣмецкой безвкусицей, совершенно одинаковаго калибра съ кар-



тинами Макарта и Геннеберга, съ фресками въ разныхъ патриотическихъ Ruhmeshall'ахъ и съ барельефами на всевозможныхъ Siegesdenkmal'ахъ.

Однако, развѣ это Вагнеръ? Насъ такъ долго угощали Вагнеромъ въ такомъ позорномъ travesti, что мы подъ конецъ повѣрили, что вся эта дрянь и Вагнеръ — вполне адекватны, что одно немыслимо безъ другого. Часто приходится слышать намъ фразы: это правда, что въ Валькирии trop de ferblanterie, но Wagner prête à la ferblanterie!

Такъ-ли это? Развѣ нѣтъ никакой разницы между бутафорской жестью и настоящимъ желѣзомъ. А вѣдь, все это именно дрянная, пошлая, театральная, мишурная жесть, тогда какъ самъ Вагнеръ — желѣзо, бронза, грандіозное и грозное явленіе. Наряду съ Макартомъ знаемъ-же мы Бёклина, въ нимфахъ котораго нѣтъ ничего слащавого, макартовскаго, пошло-нѣмецкаго, такъ почему-же на сценѣ взаимнѣ эффектныхъ, но столь банальныхъ постановокъ, хотя-бы и утвержденныхъ самимъ Вагнеромъ, не допустить наконецъ истинно Вагнеровскаго, проникновеннаго, поэтичнаго исполненія Вагнеровскихъ оперъ.

Въ простомъ клавираусцугѣ, сцена Зигфрида съ дракономъ производитъ чудовищное впечатлѣніе; въ концертѣ, когда Зигмундъ во фракѣ и Зиглинда въ бальномъ платьѣ (и когда, слѣдовательно, совсѣмъ на нихъ не смотришь, такъ и знаешь, что не надо на нихъ смотрѣть) поютъ „Winterstürme“, то сладостный трепетъ пронизываетъ тебя насквозь. Почему-же на сценѣ, когда Фагнеръ лѣзетъ изъ своей конуры, и сквозь рупоръ оретъ, точно шкиперъ, свой „Lass mich schlafen“ — только хочется смѣяться, а при „любовномъ дуэтѣ“ Зигмунда и Зиглинды, при видѣ этого чистенькаго тенора и этой изящной дамы въ простой бѣлой robe de ville, при видѣ глупѣйшей зелено-голубой лунной

ночи позади — только злишься? Зачѣмъ, зачѣмъ вся эта профанація, профанація уже потому, что это рутинная, эффектничанье, когда нужна поэзія, разлитая повсюду, и даже въ самомалѣйшихъ деталяхъ? Неужели такъ-таки и останется навѣки, что Нотунгъ въ стволѣ дуба будетъ горѣть точно иллюминація, что крошечная сѣверная хижина Гундинга будетъ изображена въ видѣ огромной хоромины, что Вотанъ и Валькирія будутъ гулять какими-то кирасирами, Фрика пріѣзжать на баранахъ изъ игрушечнаго магазина.

Публика весьма довольна „апоѳеозомъ“ Валькирии съ бенгальскимъ огнемъ, клубами и шипѣніемъ пара, вспышками дѣтской присыпки. Ничего не говорю: фейерверкъ изрядный. Но то-ли здѣсь нужно?

Это-ли требуется въ самомъ поэтичномъ моментѣ оперы, когда веселый, но плѣнный Логе сначала пронырливо выбирается изъ темныхъ нѣдръ земли, затѣмъ все веселѣе и веселѣе принимается гулять на поверхности и наконецъ окончательно торжествуетъ и возносится огромнымъ костромъ къ небу, покамѣстъ еще поработенный Вотаномъ, но уже предвкушающій свою послѣднюю чудовищную побѣду. Совсѣмъ некстати весь этотъ реализмъ: настоящій дымъ, настоящій огонь — вся эта мистификація пожара на сценѣ.

Когда-же наконецъ та ересь, что на сценѣ нужно дѣлать какія-то trompe l'oeil дѣйствительности покинетъ театръ. Нуженъ *стиль*, нужно для единственно достойнаго театрального зрѣлища нашего времени — для трагедій Вагнера, выработать цѣлую строгую систему условной, но глубоко-поэтичной постановки, а не удовлетворяться нѣмецкой рутинной и совершенно неумѣстнымъ реализмомъ.

Вѣроятно, мой голосъ останется голосомъ въ пустынѣ. Кому теперь, послѣ того, что тупой реализмъ и грубая, но эффектная пошлость такъ заѣли насъ, особенно въ театрѣ,



понять то, о чемъ я начинаю хлопотать. Куда же еще дальше итти? Это уже придирки и фантазіи.

Однакоже я спрашиваю всѣхъ, кто любитъ Вагнера, чтобы они, положа руку на сердце, откровенно отвѣтили мнѣ—чувствуютъ-ли они себя ловко, когда видятъ всю эту пародію? Развѣ не пропасть между Вагнеромъ на сценѣ (хотя-бы общеевропейской) и настоящимъ Вагнеромъ, и развѣ нужно мириться съ существованіемъ этой пропасти, съ этимъ вѣчнымъ профанированіемъ того, что есть самага высокаго и прекраснаго въ современномъ искусствѣ? Отчего-бы не встряхнуть этотъ кошмаръ и не проснуться? Отчего не постараться сначала выяснить себѣ, чего намъ слѣдуетъ добиваться, и затѣмъ провести это на дѣлѣ. Вѣдь недурно было-бы, если-бы когда-нибудь та-же Валькирія была наконецъ передана художественно; если-бы сквозь условную призму стилизаціи мы наконецъ сподобились увидать, но въ геніально-художественномъ освѣщеніи то, что смутно мерещится намъ уже теперь.

*Александръ Бенуа.*

### Письмо въ редакцію.

Перцовъ, въ своихъ замѣткахъ о „націонализмѣ“, сказалъ, между прочимъ, что „декаденты“ наши никакого отношенія къ націонализму не имѣютъ и во всемъ, что они пишутъ, русскаго—только ихъ русская подпись. При этомъ Перцовъ не объяснилъ, что именно онъ понимаетъ подъ словомъ „декадентство“, и кого, говоря о декадентахъ, разумѣетъ.

Философовъ, отвѣчая Перцову въ „Мірѣ Искусства“, принялъ готовое слово „декадентъ“, освѣтилъ его по своему, хотя и не вполне, а только съ одной стороны,—личной и мистической. „Декадентъ“ въ понятіи Фи-

лософова,—прежде всего мистикъ, и неудивительно поэтому, что къ „декадентамъ“ причисляются имъ и Тютчевъ, и Достоевскій. Но Перцовъ, очевидно, говорилъ и говорить о совершенно другихъ „декадентахъ“, о которыхъ можетъ быть и говорить не стоитъ, о „декадентахъ“ современной толпы. Изъ этого вышла несказанная путаница; а послѣдняя статья \*) Перцова ее еще усугубила. Понять эту статью очень трудно, во-первыхъ, благодаря крайне схоластическому языку, изобилующему отвлеченными иностранными словами, мало говорящими нашему „національному самосознанію“, а во-вторыхъ потому, что Перцовъ опять не только не объясняетъ намъ, кого разумѣетъ онъ подъ кличкою „декадентъ“, но и окончательно смѣшиваетъ всѣ понятія. То онъ говоритъ, какъ будто серьезно, отвѣчая Философову и разсуждая о значеніи личности для декадентовъ, объ ихъ мистикѣ,—то, протестуя противъ декадентскихъ выходокъ, вырываетъ нѣсколько словъ изъ цѣлаго произведенія и искажаетъ тѣмъ самымъ весь ихъ внутренній смыслъ; такъ приводитъ онъ четыре слова: „или мы, или никто“—изъ статьи Мережковскаго, печатавшейся въ „Мірѣ Искусства“ въ теченіи цѣлаго года и какъ-бы приглашая читателя возмутиться этой фразой, пользуется ею для доказательства своихъ положеній (какихъ?)—но при этомъ не называетъ имени автора, не упоминаетъ ни о томъ, что этой фразѣ предшествуетъ, ни каковъ ея смыслъ, ни о томъ, что самъ онъ, Перцовъ, съ этой статьей не можетъ не быть согласенъ, такъ какъ взглядъ ея автора на „націонализмъ“ сходенъ со взглядами Перцова (насколько ихъ можно понять). Такое „газетное“ отношеніе къ полемикѣ было когда-то очень распространеннымъ, но теперь оно, благодаря, вѣ-

\*) См. „Нов. Вр.“ № 8910.



роятно, нашему новому *нравственному* сознанию, котораго Перцовъ не отрицаетъ, — очень утомительно и для спорящихъ, и для читателя. Почему Перцовъ, приводя „декадентскую“ фразу: „или мы, или никто“ — не говоритъ прямо: я считаю декадентами съ ограниченной личной мистикой, съ неспособностью къ національному самосознанию гг. Бальмонта, Философова, Мережковского? Почему не определяетъ разъ навсегда, что именно зоветъ онъ „декадентствомъ“ и кого декадентами, дабы отвѣтъ ему не породилъ новыхъ недоразумѣній? Вѣдь Философовъ, отвѣчая „отъ лица декадентовъ“ — имѣлъ въ виду и Достоевскаго, и Тютчева, и Розанова, такъ какъ, повторяю, для Философова „декаденты“ — прежде всего мистики, въ самомъ глубокомъ смыслѣ слова; не могъ-же и г. Перцовъ этого не почувствовать. „Отъ лица“ перцовскихъ „декадентовъ“ Философовъ, по всей вѣроятности, не захотѣлъ-бы, да и не смогъ отвѣтить. Перцовъ, повидимому, отличаетъ „декадентовъ“ отъ „мистиковъ:“ — по крайней мѣрѣ, Вл. Соловьева и Розанова называетъ онъ „мистиками“, не подводя ихъ подъ кличку „декаденты“; и Философовъ упоминаетъ о Розановѣ, но какъ о „декадентѣ“, не отрицая, конечно, что Розановъ — мистикъ. Не ясно-ли, что спорящіе говорятъ о различныхъ предметахъ, пользуясь однимъ и тѣмъ-же словомъ. Это самый неблагодарный споръ. Онъ имѣлъ-бы серьезное значеніе только въ томъ случаѣ, если-бы Перцовъ захотѣлъ сказать, что понимаетъ онъ подъ словомъ „декаденты“, кого изъ нашихъ, стоящихъ будто бы внѣ національности „декадентовъ“, разумѣть, — и при томъ сказать это по-просту, безъ газетной полемики, языкомъ не туманнымъ и схоластическимъ, а болѣе точнымъ, понятнымъ, какъ для спорящаго съ нимъ, такъ и для читателей.

*Читатель.*

## Журналъ 58-го Собранія Императорской Академіи Художествъ 27-го ноября 1900 года.

О выставкѣ общества „Міръ Искусства“  
въ залахъ Академіи.

Дѣйствительные члены Академіи: В. А. Беклемишевъ, Г. Р. Залеманъ и Г. Г. Мясоѣдовъ подали 5 ноября въ совѣтъ Академіи заявленіе такого содержанія: „До насъ дошелъ слухъ черезъ газеты, что „Міръ Искусства“ имѣетъ намѣреніе устроить свою выставку въ залахъ Императорской Академіи Художествъ. Затѣмъ намъ сдѣлалось извѣстнымъ, что совѣтъ Императорской Академіи Художествъ согласился предоставить залы Академіи выставкѣ „Міра Искусства“. Мы, нижеподписавшіеся, дѣйствительные члены Императорской Академіи Художествъ, считаемъ необходимымъ напомнить совѣту Академіи, что, будучи избранъ собраніемъ Академіи для разработки вопросовъ, представляемыхъ на разрѣшеніе собранія, онъ не имѣетъ права ставить самостоятельно рѣшенія вопросовъ, которые могутъ на общее собраніе навлечь порицаніе, имъ ничѣмъ незаслуженное. Заявленіе это мы просимъ подать на усмотрѣніе общаго собранія“.

Это заявленіе разсматривалось въ совѣтѣ Академіи 13 ноября 1900 г. По поводу его были приведены слѣдующія соображенія:

1. Совѣтъ не только разрабатываетъ вопросы для собранія, какъ сказано въ заявленіи, но онъ есть административный органъ Академіи. Онъ производитъ всѣ текущія дѣла Академіи (§ 23 устава), къ которымъ несомнѣнно относится и разрѣшеніе пользоваться помѣщеніями Академіи для выставокъ.

2. Разрѣшеніе пользоваться академическими залами всегда зависѣло отъ админи-



страціи Академіи. Вопросъ о выставкахъ до-  
ходилъ до собранія только тогда, когда дѣло  
касалось упраздненія весенней выставки, какъ  
напримѣръ, когда товариществу передвиж-  
ныхъ выставокъ были даны залы на время,  
опредѣленное для весенней выставки, или  
когда требовалось установить правила весен-  
ней выставки, которая безъ этого, за неимѣ-  
ніемъ организованнаго общества, не могла-  
бы состояться. Всѣмъ другимъ обществамъ,  
какъ акварелистамъ, московскому товарище-  
ству и отдѣльнымъ художникамъ, администра-  
ція самостоятельно разрѣшала занимать залы  
Академіи. Такимъ образомъ, на практикѣ  
установился, не возбуждавшій до сихъ поръ  
никакихъ возраженій, порядокъ по устрой-  
ству весенней выставки и выставокъ худо-  
жественныхъ обществъ, что къ тому-же не  
противорѣчитъ п. 7, § 5 устава Академіи.

3. Дѣйствительно, обществу „Міръ Искус-  
ства“ предоставлены залы съ 5 января до 4  
февраля, освободившіяся за отказомъ обще-  
ства русскихъ акварелистовъ. Просьба объ  
этомъ, подписанная В. А. Сѣровымъ, разсма-  
тривалась въ совѣтѣ Академіи, который не  
встрѣтилъ возраженій, а затѣмъ доложена  
Августѣйшему Президенту Академіи, кото-  
рый изволилъ согласиться на предоставле-  
ніе этому обществу свободныхъ залъ Ака-  
деміи.

4. Допущеніе выставки общества „Міръ  
Искусства“, вмѣсто отказавшагося отъ залъ  
общества русскихъ акварелистовъ, никоимъ  
образомъ не можетъ навлечь порицаніе на  
собраніе Академіи, такъ какъ собраніе ни-  
когда не было отвѣтственно за содержаніе  
какой-бы то ни было выставки, допускаемой  
въ залы Академіи, за исключеніемъ случая,  
когда Академія пожелала-бы взять въ свои  
руки самую организацію выставки.

5. *Общество „Міра Искусства“ состоитъ  
изъ художниковъ, среди которыхъ много весьма  
извѣстныхъ, состоящихъ или состоявшихъ чле-*

*нами товарищества передвижныхъ выставокъ,  
много питомцевъ Академіи (Бразъ, Вальтеръ,  
Малявинъ, Пурвигъ, Руцицъ, Цюглинскій), и  
есть также члены Академіи и академики, какъ  
Полъновъ, Сѣровъ, А. Васнецовъ, Нестеровъ.*  
Участники этой выставки сами несутъ от-  
вѣтственность за качество ея. Едва-ли же-  
лательно для достоинства Академіи входить  
въ обсужденіе или критику направленія этихъ  
художниковъ, къ которымъ отношеніе Ака-  
деміи ограничивается въ данномъ случаѣ  
предоставленіемъ имъ свободнаго помѣщенія.

Въ собраніи 27-го ноября 1900 года,  
В. А. Беклемишевъ и Г. Р. Залеманъ  
сдѣлали къ своему заявленію слѣдующія до-  
полненія:

По поводу соображеній, высказанныхъ со-  
вѣтомъ въ п.п. 1 и 2 своего отвѣта на наше  
заявленіе отъ 5-го ноября, приводимъ слѣ-  
дующія выписки изъ журналовъ собранія:

а) 4 ноября 1894 г. О посмертной выстав-  
кѣ А. И. Корзухина.

Сынъ покойнаго члена Академіи А. И.  
Корзухина обратился съ просьбой о разрѣ-  
шеніи устроить въ залахъ Академіи посмерт-  
ную выставку работъ его отца А. И. Кор-  
зухина.

Вслѣдствіе сего собраніе постановило: до-  
пустить выставку, совмѣстно съ академи-  
ческой.

б) 27 февраля 1895 г. О выставкѣ Москов-  
скаго общества любителей художествъ.

Названное общество, предполагая устро-  
ить въ первыхъ числахъ апрѣля въ С.-Петер-  
бургѣ выставку картинъ русскихъ художни-  
ковъ, въ отношеніи отъ 9 февраля сего года,  
за № 9, проситъ Академію объ уступкѣ по-  
мѣщенія Академіи для упомянутой выставки  
на срокъ съ 25 марта по 25 апрѣля сего  
года.

Собраніе Академіи выразило согласіе на  
удовлетвореніе сего ходатайства.

в) 9-го сентября 1895 г. Объ устройствѣ



выставки С.-Петербургскаго общества акварелистовъ.

По докладу ходатайства общества, собраніе единогласно разрѣшило устроить въ указанное время выставку общества акварелистовъ въ залахъ Академіи.

г) 21-го декабря 1895 г. О посмертной выставкѣ А. Д. Кившенко.

Вдова профессора живописи А. Д. Кившенко, обратилась съ ходатайствомъ о разрѣшеніи занять нѣсколько залъ по циркулу, для устройства посмертной выставки А. Д. Кившенко, при академической выставкѣ.

По выслушаніи изложеннаго, совѣтъ Академіи призналъ возможнымъ отдать просимыя залы.

Собраніе утвердило мнѣніе совѣта.

д) 17-го апрѣля 1896 г. Просьба профессора К. Е. Маковского о предоставленіи ему залъ Академіи для выставки на декабрь 1896 г.

Совѣтъ Академіи полагалъ возможнымъ исполнить просьбу К. Е. Маковского.

Собраніе согласилось съ мнѣніемъ совѣта.

Изъ приведенныхъ постановленій собранія, говорятъ В. А. Беклемишевъ и Г. Р. Залеманъ, видно, что увѣреніе совѣта въ томъ, будто-бы вопросъ о предоставленіи академическихъ залъ обществамъ акварелистовъ и Московскому товариществу, а равно и отдѣльнымъ художникамъ всегда рѣшался имъ же, не соответствуетъ фактамъ. А если были отступленія отъ этого правила, то нельзя одобрить за это ни совѣтъ, ни собраніе, не обратившее во время вниманія на это отступленіе.

Приведенныя В. А. Беклемишевымъ и Г. Р. Залеманомъ справки, по удостовѣренію Вице-Президента Академіи, даваго въ настоящемъ собраніи объясненія въ качествѣ председателя совѣта Академіи, не могутъ служить доказательствомъ того, что такъ должно быть, какъ утверждаютъ В. А. Бекле-

мишевъ и Г. Р. Залеманъ, а также и того, что въ дѣйствительности съ 1894 по 1896 г. всегда было такъ, какъ увѣряютъ названные члены Академіи \*).

11. Кромѣ того, В. А. Беклемишевъ и Г. Р. Залеманъ заявили нижеслѣдующее: „Совѣтъ утверждаетъ въ п. 4, что допущеніе выставки „Міра Искусства“ никомъ обра-

---

\*) Заявленія В. А. Беклемишева и Г. Р. Залемана были внесены прямо въ собраніе, безъ предварительнаго доставленія ихъ Вице-Президенту, какъ председателю собранія, а потому нужныя справки и не могли быть представлены собранію.

По наведеніи справокъ въ дѣлахъ Академіи оказалось, что изъ числа указанныхъ выставокъ: Корзухинская 1894 г. и Кившенко 1895 г., относились къ „академическимъ“ выставкамъ тѣхъ годовъ и посему вполне согласуются съ указаніями п. 2 соображеній совѣта Академіи. Вопросъ о выставкѣ Московскаго общества любителей художествъ внесенъ былъ въ собраніе для скорѣйшаго разрѣшенія этого дѣла, что явствуетъ изъ слѣдующихъ данныхъ: просьба этого общества о предоставленіи залъ поступила въ Академію 24-го февраля 1895 г. Последній предъ этимъ совѣтъ Академіи состоялся 23 февраля 1895 года, а слѣдующій совѣтъ для текущихъ дѣлъ былъ 7 марта 1895 года. Дабы не отлагать разрѣшенія этого ходатайства до слѣдующаго совѣта, оно было внесено въ ближайшее академическое собраніе 27 февраля 1895 года, которое въ этомъ случаѣ замѣнило совѣтъ, гдѣ это дѣло вовсе и не разсматривалось. Остаются, такимъ образомъ, изъ указанныхъ В. А. Беклемишевымъ и Г. Р. Залеманомъ, выставки общества русскихъ акварелистовъ 1896 г., а также выставка К. Е. Маковского 1896 г., которой на самомъ дѣлѣ не было. Вопросъ объ этихъ выставкахъ попалъ въ собраніе по недоразумѣнію, вслѣдствіе неустановившейся еще твердой и единообразной практики новаго устава, недавно введеннаго въ дѣйствіе. Далѣе, по справкамъ оказалось, что за время, указываемое В. А. Беклемишевымъ и Г. Р. Залеманомъ, совѣтъ Академіи самостоятельно, безъ внесенія въ собраніе, разрѣшалъ вопросы о выставкахъ, имѣвшихъ существенное значеніе. Такъ, напримѣръ, 7 апрѣля 1894 г., совѣтъ Академіи постановилъ удовлетворить ходатайство С.-Петербургскаго общества художниковъ о предоставленіи для его выставки залъ Академіи съ 1 января по 12 февраля 1895 года, о чемъ было сообщено председателю того общества 13 апрѣля 1894 г., какъ о фактѣ рѣшенномъ. Это общество 2 ноября 1894 г., за № 441, отказалось отъ предоставленнаго ему помѣщенія, признавъ время неудобнымъ и предпочтя иное помѣщеніе, что впрочемъ не измѣняетъ дѣла; разрѣшеніе было дано



зомъ не можетъ навлечь порицаніе на собраніе, такъ какъ собраніе никогда не было отвѣтственно за содержаніе какой-бы то ни было выставки. По этому мы имѣемъ сказать слѣдующее: роль Академіи въ вопросѣ о выставкахъ вполне ясно опредѣляется §§ 2, 5 и 7 академическаго устава. Приводимъ ихъ дословно:

§ 2. Академія Художествъ содѣйствуетъ всѣми доступными ей средствами подъему и развитію искусства и обязана наблюдать за дѣломъ художественнаго образованія и воспитанія въ Россіи.

§ 5. Въ видахъ осуществленія указанныхъ ей цѣлей, Императорская Академія Художествъ . . . . . 7) устраиваетъ общія художественныя выставки и способствуетъ устройству выставокъ художественныхъ обществъ въ залахъ Академіи.

Сопоставленіе сихъ параграфовъ, которое

---

совѣтомъ, безъ внесенія въ собраніе. Кромѣ того, 7 апрѣля 1894 г. совѣтъ Академіи разрѣшилъ самостоятельно и безъ внесенія на обсужденіе собранія, просьбу правленія товарищества передвижныхъ художественныхъ выставокъ отъ 3 апрѣля 1894 г. за № 434, о предоставленіи ему залъ Академіи для его XXIII выставки на время великаго поста 1895 г. Вопросъ о передвижной выставкѣ затрогивался въ собраніи годомъ позднѣе, а именно 20 марта 1895 г., когда собраніе отмѣнило свое рѣшеніе, состоявшееся 9-го марта 1894 г., устраивать академическую выставку въ великомъ посту, чѣмъ прекратило для передвижнаго товарищества возможность пользоваться залами Академіи на великій постъ. *Въ то время никто не возбуждалъ сомнѣнія въ некомпетентности совѣта Академіи отдавать залы передвижному товариществу, хотя вопросъ этотъ представлялъ не менѣй интересъ современности, чѣмъ поднятый тремя членами Академіи нынѣ о выставкѣ „Мірѣ Искусства“.*

Изъ приведеннаго видно, что ссылки В. А. Беклемишева и Г. Р. Залемана не разрѣшаютъ вопроса о томъ, кто именно долженъ давать разрѣшеніе занимать для выставокъ залы Академіи. Эти справки доказываютъ одно, что при началѣ дѣйствія новаго устава была нѣкоторая неустойчивость въ дѣлопроизводствѣ, которая съ 1896 г. исчезла, послѣ чего установилось единообразіе и залы Академіи отдавались для выставокъ администраціе Академіи.

надѣмся, не назовутъ произвольнымъ, приводить къ слѣдующему выводу: *Академія отдаетъ свои залы тѣмъ обществамъ, выставки которыхъ могутъ способствовать развитію и подъему искусства.* Если это такъ, то отвѣтственность Академіи въ этомъ дѣлѣ не подлежитъ сомнѣнію, потому что опредѣлить, насколько примѣнимы слова устава въ каждомъ подобномъ случаѣ,—ея прямая обязанность. *Отказаться отъ этой обязанности и ограничиться ролью любезнаго хозяина, принимающаго у себя вѣсѣхъ безъ разбора, собраніе не имѣетъ права ни по уставу, ни передъ публичной, для которой появленіе какой-бы то ни было выставки въ нашихъ залахъ, равняется санкціи выставки со стороны Академіи. Разъ существуетъ отвѣтственность, возможны и нареканія.*

Насколько слова устава примѣнимы къ выставкамъ „Міра Искусства“ — вопросъ, который подлежитъ рѣшенію собранія. *Мы, съ своей стороны, въ выставкахъ, устраиваемыхъ до сихъ поръ „Міромъ Искусства“, не видимъ залога развитія въ будущемъ.*

Въ заключеніе нѣсколько словъ относительно 5-го пункта возраженій совѣта. *Мы вполне согласны съ совѣтомъ, что не дѣло Академіи входить въ обсужденіе и критику на правленія членовъ Академіи и академиковъ, примкнувшихъ къ новому обществу. Но мы не видимъ основанія распространять наше довѣріе къ нимъ лично, на общество, въ которомъ они состоятъ членами, и мы не желаемъ, чтобы, прикрываясь ихъ именемъ, въ наши залы проникли антихудожественные элементы, изобилующіе на Дягилевскихъ выставкахъ и опредѣлившіе до сихъ поръ ихъ характеръ. Остальныхъ-же художниковъ, поименованныхъ совѣтомъ, мы не признаемъ стоящими внѣ критики Академіи, тѣмъ болѣе, что мы имѣемъ тутъ дѣло съ людьми, болѣею частью еще не сформировавшимися окончательно“.*

По поводу приведеннаго, Вице-Президентъ



разъяснить, что выраженія устава „Академія содѣйствуетъ...“, „Академія устраиваетъ...“ и т. д..., еще не указываютъ, какой именно органъ Академіи разрѣшаетъ эти вопросы. Академія, въ дѣйствительности, состоитъ изъ Президента, Вице - Президента, Секретаря, академическаго собранія, совѣта, хозяйственнаго комитета, высшаго художественнаго училища и т. д., и каждый изъ этихъ органовъ дѣйствуетъ для осуществленія задачъ Академіи, а въ какихъ предѣлахъ, это опредѣляется уставомъ Академіи, или главою Академіи, т. е. Президентомъ и начальствомъ ея, если въ уставѣ нѣтъ ясныхъ указаній. Затѣмъ, выраженная названными двумя членами мысль, что академія несетъ ответственность за выставки въ ея стѣнахъ, по замѣчанію Г. И. Котова, не сходится съ тѣмъ, что часто говорилось въ Академіи по поводу весенней выставки, за содержаніе которой Академія не отвѣчаетъ. Въ дѣйствительности Академія фактически лишена возможности предвидѣть, какая будетъ каждая весенняя выставка, такъ какъ составъ экспонентовъ ея напередъ неизвѣстенъ, слѣдовательно составъ жюри, которыхъ экспоненты выбираютъ сами, также неизвѣстенъ, равно какъ и зависящій отъ ихъ выборовъ характеръ выставки.

Что касается до выставки общества „Міръ Искусства“ по существу, то въ собраніи были высказаны мнѣнія, членами: Л. В. Позеномъ—противъ выставки и А. И. Куинджи и И. Е. Рѣпнинымъ—за художественный составъ общества „Міръ Искусства“. Л. В. Позенъ выразился, что подобнаго рода выставки нежелательны въ Академіи, такъ какъ онѣ носятъ смѣшанный характеръ и наряду съ произведеніями художниковъ, имѣющихъ право выставлать вездѣ, находятся вещи, которыя, какъ предметы промышленности, не должны быть выставлены на художественныхъ выставкахъ.

А. И. Куинджи высказался въ защиту общества „Міръ Искусства“, среди членовъ коего на-

ходятся художники, которыхъ А. И. Куинджи признаетъ надеждой русскаго искусства, а И. Е. Рѣпинъ, согласившись съ А. И. Куинджи, добавилъ, что онъ, въ принципѣ, не признаетъ вмѣшательства Академіи въ критику направлений тѣхъ обществъ, которымъ она разрѣшаетъ выставки въ своихъ залахъ.

Въ заключеніе разсужденій, Вице-Президентъ Академіи, заявивъ о неимѣніи съ его стороны препятствій къ предоставленію академическому собранію участія въ разрѣшеніи просьбъ объ отдачѣ академическихъ залъ подъ различныя выставки, отобралъ голоса присутствующихъ членовъ, причемъ оказалось, что 12 голосовъ подано за то, чтобы вопросы эти обязательно доходили до собранія, и 10 голосовъ за то, чтобы эти вопросы разрѣшались администраціею Академіи и вносились ею, по ея усмотрѣнію, въ академическое собраніе.

## Новоселье у г. Собки.

(Интервью г-на А. съ Силэномъ).

„Искусство и Художественная Промышленность переводятся изъ нынѣшняго тѣснаго помѣщенія (Мойка, 83) въ болѣе просторное“.

(Н. П. Собко. „Oeuvres posthumes“).

А. Были вы на новосельи у г-на Собки?

Силэнъ. Да былъ. Народу было масса. Назову вамъ au hasard: почетный академикъ Стасовъ, въ качествѣ представителя обѣихъ академій, три мушкетера-скульптора—Позенъ, Залеманъ и Беклемишевъ, представитель Кіевской Передвижной Академіи Мясоѣдовъ, участники и участницы мужскихъ понедѣльниковъ, дамскихъ средъ и акварельныхъ пятницъ и многіе другіе. Среди иностранныхъ гостей (étrangers de distinction) мы замѣтили только г. Моріаса. Отъ прессы былъ я, съ моимъ другомъ Стороннимъ.



А. Не тотъ-ли это Сторонній, который „mention honorable“ считаетъ за „самую высокую награду“ и который оповѣстилъ читателей „Новаго Времени“ о томъ, что онъ устроилъ себѣ гостиную „gris électrique“?

*Силэнъ.* Да, да, тотъ самый. Въ три часа начался приемъ депутацій. Первыми явились съ привѣтствіемъ всѣ члены Общества Поощренія Художествъ, in согоре, и поздравили почтеннаго новосела съ выѣздомъ изъ дома Общества. Послѣ этого выступилъ депутатъ отъ „Нов. Вр.“, г. Сторонній, и сказалъ приблизительно слѣдующую рѣчь:

*Рѣчь г. Сторонняго.*

„Господа! Признаюсь, я немного растерялся, я никогда нигдѣ не былъ и ничего не знаю! Но разберемся господа. Будемте откровенны. Да, я не свѣдущъ, правда, я ничего не видалъ. Но вѣдь и вы, Николай Петровичъ, тоже „сторонній искусству“ человѣкъ. Вотъ намъ-бы вмѣстѣ съ вами и бороться противъ „вездѣпобывавшихъ“. Ошибемся—исправимся. Но только, чуръ, не лгать и не прятаться одинъ за другого! Мы, петербуржцы, ужасно привередливы. Но, господа, вѣдь надо умѣть довольствоваться малымъ. Опонимся, господа, будемъ, хоть на этотъ разъ, честны и правдивы, смѣлы и откровенны. Запасемся терпѣніемъ, поговоримъ спокойно, обстоятельно и неторопливо, будемъ совершенно искренни, даже, пожалуй, немножко наивны. Начнемъ, благословясь, съ перваго впечатлѣнія. Первый номеръ Вашего журнала, Николай Петровичъ, прекрасенъ. За неимѣніемъ въ душѣ болѣе или менѣе серьезныхъ идей, вы показали много вкуса и пониманія. Какъ умѣстно, напр., было показать намъ въ первомъ-же номерѣ „видъ княжескаго манежа въ Софіи“. Съ одной стороны, нашъ братъ, сѣрый человѣкъ, ознакомится съ видами малопзвѣстныхъ городовъ, съ другой стороны и художникамъ интересно знать, въ какихъ манежахъ могутъ они вы-

ставлять свои произведенія. Надѣюсь, что и впредь, вы, Николай Петровичъ, будете насъ знакомить въ вашемъ художественномъ журналѣ не только съ европейскими манежами, но и съ американскими конюшнями. Итакъ въ добрый часъ. Давай вамъ Богъ успѣха! Эхъ, господа, господа, еще разъ скажу! Опонимся, господа, будемте хоть немножко наивны, будемте довольствоваться самымъ малымъ!“

Послѣ этихъ заключительныхъ словъ, при громѣ аплодисментовъ, ораторъ поднесъ хозяину квартиры, въ роскошномъ переплетѣ, всѣ свои фельетоны изъ „Новаго Времени.“

Затѣмъ Атось — Позень, Портось — Залеманъ и Арамись — Беклемипевъ, отъ лица русской скульптуры, поблагодарили г. Собку за его вниманіе къ ея нуждамъ и выразили ему готовность во всякое время писать всякіе протесты и всякія жалобы, во всякія официальныя учрежденія, для всяческой защиты г. Собки и тѣсно связаннаго съ нимъ русскаго искусства.

Послѣ этого прочитана была цѣлая масса телеграмъ, и наконецъ...

А. Г. Силэнъ! неужели г. Стасовъ ничего не говорилъ?

*Силэнъ.* Представьте себѣ, что я совершенно не помню, что онъ сказалъ. Онъ пришелъ на новоселье съ тромбономъ черезъ плечо и такъ сразу нагремѣлъ, что всѣ отъ него разбѣжались.

А. Какъ это странно! Ну, а г. Собко говорилъ самъ что нибудь?

*Силэнъ.* О да! конечно! Онъ произнесъ со свойственнымъ ему талантомъ блестящую рѣчь, которую я записалъ стенографически. Вотъ она.

А. (беретъ бумагу, переданную ему Силэнномъ и читаетъ).

*Рѣчь Н. П. Собки.*

„Въ видахъ исполненія двухъ лѣтъ со дня основанія журнала, основаннаго Императорскимъ Обществомъ Поощренія художествъ,



и съ переносомъ уже третьяго года того-же изданія, но издаваемого не тѣмъ-же Обществомъ, а мною, но не въ качествѣ его бывшаго секретаря, я пригласилъ Васъ, господа, чтобы начать новое изданіе, которое не должно составить конкуренціи прежнему, которое будетъ продолжаться подъ той-же редакціей, по первоначальной программѣ, безъ количественнаго и качественного ущерба для снимковъ, которые будутъ воспроизводиться въ значительной степени новѣйшими способами. Десять лѣтъ расцвѣта моихъ силъ посвятилъ я на пользу того учрежденія, которое едва-ли достаточно оцѣнило меня, со стороны тѣхъ услугъ, которыя я принесъ этому институту своимъ журналомъ, прославивъ Общество на весь міръ, и устроивъ при немъ обширную типографію для печатанія въ черномъ видѣ и въ краскахъ, съ приложеніемъ золота и серебра, и которая, по независящимъ обстоятельствамъ, теперь ничего не печатаетъ.

Далѣе, какъ всѣмъ дѣятелямъ, дѣйствующимъ ради идеи проведенія здравыхъ взглядовъ общества на искусство, и ради борьбы съ разными аферистами въ области, которая по праву принадлежит мнѣ, какъ уже болѣе десяти лѣтъ подвизавшемуся въ качествѣ издателя многочисленныхъ изданій словарей и каталоговъ, намъ, въ общеніи со всѣми лучшими силами, предстоитъ серьезно изслѣдовать этотъ вопросъ не только по мнѣнію специалистовъ, но и со стороны потребности какъ въ чистомъ, такъ и въ прикладномъ искусствѣ“.

А. (спрятавъ рѣчь въ карманъ). Какъ хорошо говоритъ г. Собко! Какая ясность и прозрачность рѣчи! Вотъ-бы ему тоже попасть въ почетные академики! Скажите, г-нъ Силэнъ, а Вы видѣли первый номеръ журнала г. Собки?

Силэнъ. О, да. Мнѣ его прислалъ самъ г. Собко. Да я удивляюсь, какъ Вы его не по-

лучили? Для распространенія своего органа г. Собко прибѣгаетъ къ очень любопытнымъ мѣрамъ. Онъ самъ заявляетъ, что онъ рѣшилъ на свой страхъ разослать новый номеръ *всѣмъ лицамъ*, какъ выразившимъ желаніе быть зачисленными въ годовые подписчики, такъ и... не выразившимъ этого желанія, будучи въ тоже время „вполнѣ увѣреннымъ, что никто не откажетъ въ высылкѣ“ слѣдуемой ему мзды.

А. О чемъ-же пишетъ въ своемъ журналѣ г. Собко?

Силэнъ. Я могу Вамъ вкратцѣ изложить сущность вступительной статьи г. Собки. Главная цѣль его органа будетъ, по его словамъ, состоять въ борьбѣ „всѣми возможными силами“ противъ „прививки дурной болѣзни“, являющейся бичемъ челоуѣчества съ незапамятныхъ временъ“ (хроника, № 1—2, стр. 3). Такимъ образомъ, какъ Вы видите, г. Собко выступаетъ съ совершенно новой профессіей. Вы удивлены г. А.? Я самъ сначала не вѣрилъ своимъ глазамъ, но прочтите вышеназванную статью до конца, и Вы убѣдитесь въ правильности моихъ словъ. Особенно убѣдительно заключительныя ея строки: „Недавно, однимъ извѣстнымъ психіатромъ, на основаніи цѣлаго ряда наблюденій,... были сдѣланы важныя изслѣдованія о *болѣзненности творчества вообще, у разныхъ специалистовъ по совершенно особымъ причинамъ*“ (см. хроника № 1—2, стр. 5). Какія это особыя причины, заставляющія г. Собку предаться новой спеціальности — это мы узнаемъ изъ его будущихъ статей. Затѣмъ въ журналѣ еще имѣется крайне интересный отдѣлъ „Петербургскія извѣстія“, съ пикантными сообщеніями о 142 фотографіяхъ съ 24 американскихъ дѣвушекъ, снятыхъ съ натуры, или о чемъ-то въ этомъ родѣ. Затѣмъ въ тѣхъ-же „извѣстіяхъ“ Вы можете найти остроумно подмѣченную характеристику петербургскихъ художественныхъ кружковъ.



„гдѣ по вечерамъ художники и въ особенности любители“ собираются для „производства рисунковъ на память“, при чемъ эти собранія „отличаются другъ отъ друга лишь тѣмъ, что на однихъ присутствуютъ и дамы, и мужчины, а на другихъ исключительно мужчины \*). Замѣчаете, какой тонкой наблюдательностью отличается г. Собко?

А. Благодарю Васъ, г. Силэнъ. Но скажите, какія литературныя и художественныя силы принимаютъ ближайшее участіе въ журналѣ?

Силэнъ. На этотъ счетъ вы можете быть покойны. Что касается художественныхъ участниковъ въ предпріятіи г. Собки, то вѣдь въ портфель редакціи находятся всѣ клишэ изъ изданныхъ имъ иллюстрированныхъ каталоговъ передвижныхъ выставокъ, и кромѣ того, редакція, имѣя намѣреніе содѣйствовать развитію русскаго орнаментальнаго искусства, вошла въ соглашеніе съ лучшими нашими табачными фирмами, обязавшимися предоставить въ исключительное распоряженіе г. Собки свои плакаты и этикетки. Для обложки перваго своего номера г. Собко удачно выбралъ изящный рисунокъ съ извѣстныхъ папирозъ „Клубничка“.

Что-же касается литературныхъ сотрудниковъ, то во главѣ ихъ, „по близости“ къ редактору, стоитъ почтенный В. В. Стасовъ, избранный недавно за „безпартійность“ критическихъ взглядовъ и за изящество стиля въ почетные академики.

А. Теперь я имѣю полное представленіе о новомъ предпріятіи г. Собки. Но скажите, однако, чѣмъ-же закончилось новоселье?

Силэнъ. Оно закончилось великолѣпной пасторалью „Искренность пастушки или торжество добродѣтели“.

Пастораль открылась аллегорическимъ шествіемъ „Русская художественная седмица“.

Впереди шель золоченый амуръ, въ образѣ г. Собки, знаменующій собой „Воскресеніе“ русской живописи. Затѣмъ провозили запряженную цугомъ, золотую колесницу, въ которой сидѣла хорошенькая „Среда“ съ ридикюлемъ въ рукахъ. Въ упряжкѣ были мрачный „Понедѣльникъ“ и добрая „Пятница“, которой управлялъ Робинзонъ-Каразинъ. За колесницей, въ траурной одеждѣ, шли обремененные дни недѣли: Вторникъ, Четвергъ и Суббота. Г. Собко не удержался, всталъ со своего мѣста и обнялъ плачущихъ, обѣщая имъ свое покровительство. Послѣ „Художественной седмицы“ передъ гостями прошли попарно представительницы всѣхъ художественныхъ центровъ, когда-либо посѣщенныхъ г. Собкой. Тутъ были и молдаванки, и венгерки, и чешки, и босно-герцеговинки и собко-австрійки и пр. Всѣ онѣ несли въ рукахъ по вѣнку, который и возлагали къ подножію красовавшагося на пьедесталѣ бюста г. Собки, сдѣланнаго однимъ знаменитымъ и всемірно-извѣстнымъ черногорскимъ скульпторомъ, фамилію котораго я забылъ.

Послѣ вѣнчанія, на фонѣ обширной залы новаго, просторнаго помѣщенія, засвѣтился дивный транспарантъ, изготовленный всѣми подписчиками журнала. На транспарантѣ блистало торжественное привѣтствіе юбиляру:

„De mortibus—non est disputantibus“!

„Tararabumbimus“.

Силэнъ.

---

## З а м ѣ т к и.

III 24 октября снова открытъ для публики Румянцевскій Музей, въ которомъ производился капитальный ремонтъ. Надо признать, что послѣ ремонта внѣшній видъ залъ музея значительно выигралъ. Нѣтъ больше безобразно грязныхъ стѣнъ, крыша не течетъ, паркетъ починенъ. Но со стороны художе-

---

\*) См. хроника, № 1—2, стр. 24.



ственной, едва-ли перемѣны, произведенныя въ Музеѣ, можно признать удачными.

Въ большой залѣ Иванова, интереснѣйшіе акварельные эскизы художника *по-прежнему* помѣщены въ невяртящемся турникѣ топорной работы, такъ что осмотръ доброй половины этихъ эскизовъ почти невозможенъ за недостаткомъ свѣта. Этюды художника, лежавшіе прежде подъ окнами, въ витринахъ, развѣшаны по стѣнамъ и густо-густо покрыты лакомъ. Если прежде ихъ совсѣмъ было не видно, то теперь ими тоже нельзя наслаждаться, такъ какъ развѣшаны они въ десять рядовъ, причемъ нижній рядъ начинается значительно выше человѣческаго роста. Можно себѣ представить, какъ ясно видны маленькіе этюды, подвѣшенные подъ самый потолокъ высочайшихъ залъ Музея.

Въ той-же комнатѣ, съ подписями „Ивановъ“, размѣщены произведенія самыхъ разнообразныхъ Ивановыхъ: отца знаменитаго, брата, и его самого. Или можетъ быть администрація Музея по простодушію своему воображаетъ, что у насъ былъ всего одинъ художникъ Ивановъ?

Левицкій и Боровиковскій — развѣшаны очень неумѣло. Лучшія вещи наверху или противъ свѣта, все-же менѣе значительное выставлено на показъ.

Абсолютно попорченный и растрескавшійся Федоровъ такъ отлакированъ, что напоминаетъ Лукутинскія табакерки, но тѣмъ не менѣе слѣды разрушенія все-таки далеко не скрыты.

Верхній этажъ отведенъ иностранцамъ; здѣсь, безъ всякой системы, висятъ различныя произведенія самыхъ разнообразныхъ достоинствъ, копіи и оригиналы, съ фантастическими подписями.

Есть и картины современныхъ иностранцевъ. Такъ, рядомъ со скучной, но интересной въ историческомъ смыслѣ, картиной Овербека виситъ возмутительная мазня ка-

кого-то „O. Simonson—Castelli“, изображающая Геро и Леандра. И какъ не стыдно помѣщать такія вещи въ Музей?

Меблпровка Музея тоже достойна всяческаго вниманія. Въ каждой залѣ стоитъ по маленькому кругленькому столику, которые, очевидно, должны увѣковѣчить безвкусіе и неспособность нашей художественной промышленности. Особенно интересенъ столъ издѣлія технической школы Постникова въ Москвѣ. Подъ стеклянной крышкой стола помѣщена акварель, на которой сдѣланы „совсѣмъ, какъ настоящіе“ — резинка, карандашъ, номеръ какой-то газеты и т. п. Неужели же нельзя было-бы выбросить всю эту дрянь за окошко?

III На третьей выставкѣ журнала „Міръ Искусства“, открываемой 5-го января 1901 г. въ залахъ Академіи художествъ, будутъ выставлены, съ Высочайшаго разрѣшенія, 30 эскизовъ художника М. Нестерова, исполненныхъ имъ для Абасъ-Туманской церкви, а также модель памятника Императору Александру III, работы кн. Трубецкаго.

Кромѣ того на выставкѣ появятся впервые въ Россіи всѣ декоративныя панно К. Коровина, бывшія на Парижской выставкѣ, и недавно пріобрѣтенныя Музеемъ Императора Александра III.

IV Относительно Русскаго павильона на Парижской выставкѣ, снимки съ котораго были помѣщены въ № 21—22, считаемъ нужнымъ дополнить, что проектъ *внѣшняго* вида павильона принадлежитъ исключительно К. Коровину, *внутренняя-же*, детальная его отдѣлка исполнена большей частью по рисункамъ А. Головина.

V Списокъ *Книгъ*, поступившихъ въ редакцію.

*Отчетъ* Одесскаго Общества Изыщныхъ Искусствъ за 1899 г. Одесса, 1900.

*Габріэль д'Аннунціо*. — Мертвый Городъ. Джіоконда. Слава. — Трагедіи. Переводъ съ



итальянскаго Ю. Бальтрушайтиса. Москва. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. 1900.

*Отчетъ* Перваго Дамскаго Художественнаго Клуба за сезонъ 1899—1900 г., читанный въ Общемъ Собраніи Членовъ 4-го мая 1900 г. СПб. 1900.

А. Успенскій. Иконы церковно-археологическаго музея Общества Любителей Духовнаго Просвѣщенія.

Артуръ Шницлеръ. Зеленый Попугай. Трилогія. (Парацельсъ. Подруга. Зеленый Попугай). Переводъ М. О. И. Москва. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. 1900.

Валерій Брюсовъ. *Tertia Vigilia*. Книга новыхъ стиховъ. 1897—1900. Москва. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. 1900.

Д. Ровинскій. Русскія народныя картинки. Изд. подъ редакціей Н. И. Собко. Т. I. СПб. 1900.

В. Васнецовъ. 15 фототипій съ картинъ художника. Москва. 1900.

Александръ Бенуа. Русская живопись. Ч. I. (Р. Мухоморова. Исторія живописи въ XIX в.) Изданіе Т-ва „Знаніе“. СПб. 1900.

И. Ясинскій (М. Бѣлинскій). „Семидесятые годы“. Повѣсти и рассказы. СПб. 1901.

И. Ренчицкій. Два романа. Москва. 1900.

Каталогъ издѣлій Императорскаго фарфороваго и стекляннаго заводовъ. СПб. 1900.

Предполагаемое содержаніе слѣдующаго номера: Снимки съ произведеній И. Левитана, (1861 † 1900) и современнаго испанскаго художника Игнаціо Зубоага. Статьи: Д. Мережковскаго (Левъ Толстой и Наполеонъ-Антихристъ), П. Перцова (Привиллегія генія), З. Гиппиусъ (Поэты-декаденты), Александра Бенуа (Современная французская живопись), В. Розанова (Спектакли Сіамской труппы) и др.

---

Издатель-Редакторъ С. И. Дягилевъ.



ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)  
НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

# „МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь введенный **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики.

**Художественная хроника** слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ разъ въ мѣсяцъ, тетрадами in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромофотографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

## Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ . . . . .	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ . . . . .	12 »	6 »
» » за границу . . . . .	14 »	7 »

**ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.**

**Допускается разсрочка.** Первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногороднихъ 3 р.; затѣмъ вносится по одному рублю ежемѣсячно.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** (Спб., Гостинный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

**Цѣна №№ 23-24 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.**

При настоящемъ номерѣ прилагаются объявленія о подпискѣ на „Иллюстрированную библіотеку“ Нивы и на „Художественныя Сокровища Россіи“ на 1901 годъ.

Издатель-Редакторъ **С. П. Ягилевъ.**



# ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1901 ГОДЪ НА ВѢСТНИКЪ ВСЕМІРНОЙ ИСТОРІИ

новый журналъ исторической литературы и науки (ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ).

Первое въ Россіи общедоступное, ежемѣсячное иллюстрированное историческое изданіе, посвященное ознакомленію русскаго общества съ общимъ ходомъ исторіи, съ точки зрѣнія идеи прогресса.

**ВЪ ЖУРНАЛѢ УЧАСТВУЮТЪ:** Н. П. Аксаковъ, В. А. Апушкинъ, К. И. Арабажинъ, кн. В. В. Барятинскій, В. Θ. Боцяновскій, кн. Д. П. Голицынъ (Муравлинъ), М. В. Головинскій, проф. А. Х. Гольмстенъ, М. В. Грибовскій, И. А. Гриневская, академикъ И. Н. Ждановъ, проф. Θ. Ф. Зелинскій, проф. И. И. Ивановъ, проф. гр. Л. А. Комаровскій, проф. А. А. Кизеветтеръ, проф. А. И. Кирпичниковъ, Д. Θ. Кобеко, проф. П. И. Ковалевскій, проф. Н. М. Коркуновъ, Юсибуми-Куруно (лек. японскаго языка Петерб. унив.), проф. Н. П. Лихачевъ, С. В. Любимовъ, М. Н. Мазаевъ, А. А. Мироновъ, Д. Л. Мордовцевъ, И. С. Морозовъ, К. В. Назарьева, Ф. К. Неслуховскій, В. Н. Никитинъ, Н. К. Никифоровъ, В. П. Панаевъ, пр.-доц. В. Н. Перетцъ, проф. С. Θ. Платоновъ, проф. Э. Л. Радловъ, проф. М. А. Рейснеръ, В. Я. Свѣтловъ, проф. Н. И. Стороженко, А. П. Субботинъ, А. Е. Суворовцевъ, Я. Г. Сѣверскій, А. В. Тавастшерна (Сандръ), К. А. Теплоу, проф. А. С. Трачевскій, П. А. Шафрановъ, А. Ф. Шидловскій, Н. К. Шильдеръ, проф. И. А. Шляпкинъ, Н. К. Ядрышевъ, З. Ю. Яковлева, І. І. Ясинскій (Максимъ Бѣлинскій) и др.

**ОСОВЫЕ ОТДѢЛЫ ПОСВЯЩЕНЫ:** „На рубежѣ XIX вѣка“—изображенію состоянія общества въ Западной Европѣ наканунѣ нашего вѣка; „Деятельный вѣкъ въ исторіи народовъ Европы“—ближайшему историческому прошлому; „Странички прошлаго“—мелкимъ истор. фактамъ и курьезамъ; „Изъ области археологій“—наиболѣе выдающимся фактамъ въ этой области и „Литературная лѣтопись“—ежемѣсячн. обзору русск. и иностр. журналовъ и новыхъ книгъ.

**СТАТЬИ ПО ИСТОРІИ:** Франціи, Германіи, Англіи, Италіи и Греціи и по исторіи восточныхъ народовъ.

**ИСТОР. БЕЛЛЕТРИСТ. ПРОИЗВЕДЕНІЯ** Д. Л. Мордовцева, кн. Д. П. Голицына (Муравлина), В. М. Грибовскаго, В. Н. Никитина, В. П. Лебедева, К. А. Теплоу—„Изувѣрка“ истор. повѣсть изъ древнерусской жизни, истор. романъ знаменитаго Гвараціи—„Беатриче Ченчи“ и мн. др. Съ Декабря начнетъ печататься истор. романъ В. Я. Свѣтлова, подъ названіемъ „Венецкая Лагуна“, рисующій интересную картину сношеній древней Руси съ Западной Европой.

**ВЪ ПРИЛОЖЕНІИ** (съ особ. нум. стран.): „Библіотека избран. сочин. по исторіи народовъ Европы“—„Исторія финскаго народа“ по Шюбергсону, въ излож. Н. К. Ядрышева и М. В. Головинскаго, и „Сборникъ иностр. истор. романовъ“—„Послѣдній афинянинъ“ истор. романъ Рюдберга изъ временъ Юліана Отступника.

**Первая книга за 1901 годъ выйдетъ въ декабрѣ настоящаго года.**

Журналъ выходитъ въ объемѣ 18—20 печатныхъ листовъ въ книжкѣ.

**НОВЫЕ ГОДОВЫЕ** подписчики на журналъ получаютъ въ бесплатное приложеніе или истор. романъ В. Я. Свѣтлова „Даръ слезъ“ или „Исторію польскаго народа“ В. Смоленскаго или романъ „Торжество силы“ Поля Адамъ.

**ПОДПИСНАЯ ЦѢНА** на годъ (съ декабря по декабрь) съ дост. и перес. 6 р., на полгода 3 р. и за границу 9 р.

**Подписку принимаютъ все книгопродавцы.**

Контора и редакція на Миліонной ул., д. 34, С.-Петербургъ.

Редакторъ-издатель **С. С. СУХОНИНЪ.**

**XII** годъ  
изданія.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1901 ГОДЪ  
НА ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

**XII** годъ  
изданія.

## „ФОТОГРАФЪ-ЛЮБИТЕЛЬ“.

Органъ большинства Русскихъ Фотографическихъ Обществъ.

Помимо новостей и разныхъ свѣдѣній по свѣтописи, черпаемыхъ изъ всѣхъ лучшихъ европейскихъ фотографическихъ журналовъ и книгъ, съ января мѣсяца 1901 года въ журналѣ „ФОТОГРАФЪ-ЛЮБИТЕЛЬ“ будетъ печататься статья А. М. Лаврова, подъ названіемъ „Различная печать съ негативомъ“, обнимающая въ этомъ году подготовленіе и исправленіе негативовъ и ихъ печать и служащая продолженіемъ статьи 1899 и 1900 годовъ, которую можно получить изъ редакціи въ отдѣльномъ оттискѣ: 1-ю часть,—устройство лабораторіи и производство хорошаго негатива за 60 коп. и 2-ю часть: Исправленіе ошибокъ въ негативѣ за 50 коп., что составляетъ начало полного руководства современной свѣтописи съ ея теоріей, практикой и разсмотрѣніемъ могущихъ быть случайностей.

Къ журналу ежемѣсячно прилагаются образцы работъ нашихъ лучшихъ свѣтописцевъ, равно какъ и „Памятный листокъ фотографа“, содержащій въ себѣ рецепты, таблицы и совѣты, что за годъ составляетъ сборникъ послѣднихъ, позволяя работающему возможно быстро отыскать тотъ изъ рецептовъ, который потребуется для его работъ; сказаннаго давняго берутся изъ лучшихъ заграничныхъ журналовъ, а равно и изъ статей, помещенныхъ въ издаваемомъ нами журналѣ.

Для объединенія и сношеній своихъ подписчиковъ на журналъ, какъ гг. любителей-фотографовъ, такъ и фотографовъ-профессионаловъ, при журналѣ имѣются объявленія о спросѣ, продажѣ или обмѣнѣ фотографическихъ приборовъ и аппаратовъ, но безъ всякаго посредства редакціи какъ въ продажѣ, такъ и отвѣтственности за публикацію, съ платою для подписчика 30 коп. за объявленіе, длиною въ 3 дюйма строки корпуса и 1-го дюйма въ высоту.

**Подписная цѣна на журналъ:** На годъ съ доставкой и пересылкою въ Россіи 5 руб. на полгода 3 руб.; на годъ за границу 6 руб. на полгода 4 руб.

Разсрочка допускается при выпискѣ исключительно только чрезъ контору редакціи: 1-й взносъ въ 2 руб. остальные 1-го апрѣля, 1-го іюня и 1-го сентября по одному рублю. Не внесшимъ платы въ указанные сроки доставка журнала прекращается.

Подписка принимается въ конторѣ редакціи: С.-Петербургъ, Екатерининскій каналъ, д. № 77, равно какъ и во всѣхъ лучшихъ книжныхъ магазинахъ и фотографическихъ депо.

Редакторъ-Издатель отставной капитанъ 1-го ранга, А. М. Лавровъ. Почетный членъ нѣсколькихъ заграничныхъ и русскихъ фотографическихъ обществъ, авторъ изданій по фотографіи, какъ подъ своею фамиліей, такъ и подъ псевдонимомъ А. Михайловичъ.



# „ТЕАТРЪ и ИСКУССТВО“

Интересъ, возбуждаемый въ современномъ обществѣ драматической литературой и вопросами искусства, далъ возможность журналу „Театръ и Искусство“ получить распространеніе въ широкихъ кругахъ читающей публики. Будучи единственнымъ въ Россіи изданіемъ такого рода, по обилію и выбору матеріала, журналъ „Театръ и Искусство“, въ то же время, благодаря своей крайней дешевизнѣ, является вполне доступнымъ для всякаго образованнаго человѣка.

№ № журнала	ПОДПИСЧИКИ ПОЛУЧАТЪ	№ № журнала
52	1000 страницъ, что составитъ изящный томъ на хорошей бумагѣ,	52
20	Т Ы С Я Ч А иллюстрацій въ текстѣ.	20
12	репертуарныхъ пьесъ, въ отдѣльной продажѣ стоящихъ около 30 руб.	12
12	выпусковъ БИБЛИОТЕКИ популярныхъ статей по искусству, а также указаній по устройству театровъ: а) домашнихъ, б) дѣтскихъ и в) солдатскихъ. За годъ компактный томъ.	12
12	нотныхъ приложений для пѣнія и фортепiano.	12
2-3	выпуска СЛОВАРЯ СОВРЕМЕННЫХЪ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ДѢЯТЕЛЕЙ. (Словарь доведенъ до буквы Е. Вышедшіе 5 вып. для новыхъ подписчиковъ 2 р.).	2-3

Въ 1897—1900 гг. печатались произведенія: Авсеенко В. Г., Амфитеатрова А. В., Арбенина Н. Ф., Баскина В. С., Бентавина Б. И., Блейхмана Ю. И., Боборыкина П. Д., Бѣляева Ю. Д., Вейнберга П. И., Гнѣдича П. П., кн. Голыцина Д. П. (Муравлинъ), Гриневской И. А., Далматова В. П., Дѣянова А. И., проф. Иванова И. И., Иванова М. М., Измайлова А. И., Карпова Е. П., Кнорозовскаго И. М., Коринфскаго А. А., Ленскаго Ал. П., Любимова М. А., Немировича-Данченка Вас. И., Немировича-Данченко Вл. Ив., Озаровскаго Ю. Э., Плещеева А. А., Потапенко И. Н., Ростиславова А. А., проф. Сакетти Л. А., Соловьева Б. М., кн. Сумбатова А. И., Тихонова В. А., Федорова Н. Ф., Фруга С. Г., Эфроса Н. Е., Южнаго М. Г., Ясинскаго I. I. и друг.

ВЪ ОТДѢЛЬНЫХЪ ПРИЛОЖЕНІЯХЪ были даны всѣ выдающіяся новинки драматическаго репертуара, какъ: „Трильби“, „Волшебная сказка“, „Каэнь“, „Девятый валь“, „Заза“, „Закатъ“, „Накипь“, „Буреломъ“, „Преступленіе и Наказаніе“, „Джентельменъ“, „Бракъ“ и проч.

## ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

За годъ со всѣми приложеніями 6 руб., за полгода со всѣми приложеніями 4 руб.

Допускается разсрочка: при подпискѣ 2 р. и по 2 р.: 1-го марта и 1-го іюня.

Адресъ редакціи и конторы: С.-Петербургъ, Моховая, 45.

Редакторъ А. Р. КУГЕЛЬ.

Издательница З. В. ТИМОФѢВА (Холмская).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1901 г.

VIII-й ГОДЪ (ОСНОВ. ВЪ 1894 Г.) ЕЖЕНЕДѢЛЬНАГО ИЗДАНІЯ

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

Учебнымъ Комитетомъ Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи „Русская Музыкальная Газета“ РЕКОМЕНДОВАНА для ученическихъ библиотекъ старшаго возраста и фундаментальныхъ библиотекъ среднихъ учебныхъ заведеній Вѣдомства Императрицы Маріи.

Въ послѣдніе годы изданія „Р. М. Г.“ были напечатаны статьи:

ПО ОТД. ИСТОРИИ МУЗЫКИ И ИСТОР. МАТЕРІАЛЫ: письма и пр. Берліоза, Вагнера, Верстовскаго, Глинки, Сѣрова, Чайковскаго и др.; статьи В. В. Бесселя, проф. С. К. Булича, проф. С. В. Смоленскаго, В. В. Стасова, Ник. Финдейзена и др.

ПО ОТД. ПЕДАГОГИКИ: статьи К. Эд. Вебера, В. Д. Корганова, К. П. Нелидова, И. П. Прянишникова, П. Тихонова, С. Ф. Шлезингера и друг.

ПО ОТД. ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ И ЕГО ИСТОРИИ: свящ. В. М. Металлова, К. Нелидова, Ант. Преображенскаго, проф. С. В. Смоленскаго и др.

Кромѣ того принимаютъ участіе: Б. Быстровъ, К. Э. Веберъ, М. В. Владиміровъ, Н. Н. Ворошиловъ, Рост. Геника, В. Кашкинъ, А. П. Коптяевъ, В. Д. Коргановъ, Н. М. Кривошеинъ, Д. Кулыгинъ, Ю. В. Курдюмовъ, Ив. Липаевъ, К. Нелидовъ, Е. М. Петровскій, Г. Полиловъ, А. Покровскій, А. В. Пресбраженскій, С. Г. Рыбаковъ, проф. Л. А. Саккетти, проф. С. В. Смоленскій, Ник. Финдейзенъ, Всев. Чехихинъ, В. Э. Шольцъ и друг.

**Подписная цѣна:** съ доставкой на 1 годъ 3 р., на 6 мѣс. 1 р. 75 к., на 3 мѣс. 1 р.; съ пересылкой на 1 годъ 3 р. 50 к., на 6 мѣс. 2 р., на 3 мѣс. 1 р. 25 к.; съ пересылкой за границу на годъ 4 р.

Отдѣльные №№ по 15 к., съ пер. 20 к. Пробный № высылается за 20 к.

**ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:** въ отдѣленіяхъ конторы: въ С.-Петербургѣ — въ музыкальномъ магазинѣ I. Юргенсона (Большая Морская, 9); въ Москвѣ — въ Музыкальной Торговлѣ Василій Бессель и К<sup>о</sup> (Петровка, 12); въ Кіевѣ — въ Книжномъ и Музыкальномъ магазинѣ Л. Идзиковскаго (Крещатикъ, 29); въ Одессѣ — въ Нотномъ и Инструментальномъ магазинѣ Г. и В. Бальцъ, — и во всѣхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ.



















93-5

386-1

Nx

'11668

1900

no. 2



